中外文學

◎第三十一卷◎第五期◎九十一年十月號

西語奇幻文學專輯

專題編輯：張淑英

導論

毛蓓雯／以實證幻，以幻襯實——從《百年孤寂》看魔幻寫實

李素卿／阿根廷虛幻文學的遞嬗

杜建毅／波赫士與佛教

論文

林青俞／古巴遊戲文學：吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特之《三隻傷心的老虎》

陳小雀／黑色幽默：解析《總統先生》的魔幻世界

劉碧交／菲南德斯與司馬中原的奇幻作品中的「幽默」比較

陳正芳／魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春的小說爲例

張淑英／生枯起朽的魔幻——論《佩德羅・巴拉摩》的書寫

文學／文化論評

楊世彭／莎劇《李爾王》的歷代著名演出

訪談

「轉風」：梁志英訪談錄（單德興主訪）

創作

尹玲／最細起伏

葉子啓／夏日午後・春之驟雨

若驪／加州健身中心

楊念德／尤里西斯

李長青／寫詩之爲一種實驗

李宗榮／「擁抱的本質是一種語言……」

ISSN 0303-08400-6

9 770303 084007

Chung Wai

Vol.31 No.5 October 2002

Literary Monthly

The Fantastic Stories and Magical Realism of Contemporary Spanish Literature

Guest Editor: Luisa Shu-Ying Chang

Pei-Wen Mao / Magical Realism in *One Hundred Years of Solitude*
Luisa Suh-ching Li / Approaches to Argentina's Fantastic Literature
Tu Chien-Yi / Borges and Buddhism
Lin Ching Yu / Cuban Entertaining Literature: *Three Trapped Tigers* of Guillermo Cabrera Infante
Chen Hsiao-chuan / Black Humor: The Magic World of *El Señor Presidente*
Liu Pi-chiao / The Humor in the Fantastic Literary Works of Wenceslao Fernández Florez and of Sy-Ma Chuang-Yuan
Cheng-Fan Chen / The Local Construction of Magical Realism in Taiwanese Novels: Zhang Da-Chun's Novels as Illustrations
Luisa Shu-Ying Chang / The Magical Realism between Life and Death: A Critique of *Pedro Paramo*'s Narration Techniques

Literary / Cultural Criticism
Daniel S. P. Yang / Famous Productions of Shakespeare's *King Lear* in the Past

中外文學 365
西語奇幻文學專輯 ◎第三十一卷第五期◎九十一年十月號
台大外文系

中外文學

◎第三十一卷◎第五期◎九十一年十月號

西語奇幻文學專輯

專題編輯：張淑英

導論
毛蓓雯／以實證幻，以幻襯實——從《百年孤寂》看魔幻寫實
李素卿／阿根廷虛幻文學的遞嬗
杜建毅／波赫士與佛教
論文
林青盒／古巴遊戲文學：吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特之《三隻傷心的老虎》
陳小雀／黑色幽默：解析《總統先生》的魔幻世界
劉碧交／菲南德斯與司馬中原的奇幻作品中的「幽默」比較
陳正芳／魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春的小說爲例
張淑英／生枯起朽的魔幻——論《佩德羅・巴拉摩》的書寫
文學／文化論評
楊世彭／莎劇《李爾王》的歷代著名演出
訪談
「轉鳳」：梁志英訪談錄（單德興主訪）
創作
尹玲／最細起伏
葉子啓／夏日午後・春之驟雨
若驊／加州健身中心
楊念德／尤里西斯
李長青／寫詩之爲一種實驗
李宗榮／「擁抱的本質是一種語言……」

ISSN 0303-08400-6
9 770303 084007

中外文學

第三十一卷・第五期
總第三六五期

編輯顧問　王靖獻　王夢鷗
朱　炎　李歐梵
余光中　胡耀恆
高友工　夏志清
袁鶴翔　葉維廉
齊邦媛　劉紹銘
顏元叔　羅錦堂

發行人　廖咸浩
兼社長　黃宗慧
總編輯　王梅春
執行編輯　宋　兢
業務經理　陳玉雲
業務助理

出版者　中外文學　月刊社
台北市羅斯福路 4 段 1 號
國立台灣大學外文系
TEL：（業務部）(02)2363-0231 轉 2288
（編輯部）(02)2363-9652
FAX：2363-9652
E-mail: jsung@ms.ntu.edu.tw
網址：http://www-ms.cc.ntu.edu.tw/～forex/chungwai/chungwai.htm

印刷者　淵明印刷有限公司
永和市福和路 164 號 4 樓
TEL：(02)22313615　FAX：(02)29261368

港澳零售總經銷　田園書屋
香港九龍西洋菜街 56 號 2 樓

國內零售每冊新台幣 170 元；國內長期訂閱全年 1850 元(機構) 1650 元(個人)
郵政劃撥帳號 00179651 中外文學月刊社

■ 中華郵政核准登記第一類新聞紙台字第三二四〇號 ■ 中華郵政核准登記第一類局版台誌字第壹貳零伍號 ■

ISSN　0303-0849
・中華民國九十一年十月出版・

中外文學

封面題字　臺靜農
封面設計　牡蠣工作室
本期校對　王嘉章、王穎、簡秀婷、呂潔樺

第三十一卷・第五期・總365
中華民國九十一年十月

目　錄

西語奇幻文學　專輯

專題編輯 ✧ 張淑英

編輯室報告　9

弁言

張淑英
死生如來去，夢幻映真實　10

導論

毛蓓雯
以實證幻，以幻襯實——從《百年孤寂》看魔幻寫實　19

李素卿
阿根廷虛幻文學的遞嬗　35

杜建毅
波赫士與佛教　49

專題論文

林青俞
古巴遊戲文學：
吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特之《三隻傷心的老虎》　63

陳小雀
黑色幽默：解析《總統先生》的魔幻世界　81

劉碧交
菲南德斯與司馬中原的奇幻作品中的「幽默」比較　102

陳正芳
魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：
以張大春的小說爲例　131

張淑英
生枯起朽的魔幻——論《佩德羅・巴拉摩》的書寫　165

文學／文化論評

楊世彭
莎劇《李爾王》的歷代著名演出　195

訪　談

「轉鳳」：梁志英訪談錄（單德興主訪）　211

創　作

尹　玲◇最細起伏　226
葉子啓◇夏日午後・春之驟雨　228
若　驪◇加州健身中心　230
楊念德◇尤里西斯　232
李長青◇寫詩之爲一種實驗　234
李宗榮◇「擁抱的本質是一種語言……」　236

《中外文學》2002 年徵稿啟事

《中外文學》以質量並重的學術論文在文學與文化研究的領域深耕已久，新的一年我們除了將推出籌備中的電影研究、情色文學、台灣文學、醫學與文學對話、文化研究、同志再現、兒童文學、動物倫理等專題之外，亦將開放以下專題，敬請各位學者專家賜稿：

中西文學經典重訪
生命科技的人文省思
閱讀當代台灣小說
東亞城市研究與城市經驗書寫（論文及創作兼收）
戀物/懼物的觀察與省思（論文及創作兼收）

論文來稿請一律另紙註明作者姓名、職銜、通訊地址等個人資料，正文字數以 2 萬 5 千字爲上限，並請提供中文摘要與中文關鍵詞，正文中請勿附上足以辨識作者身分之資料，以利審查作業。審查作業約需 2-3 個月，錄取與否均將專函通知。本刊不接受一稿兩投，故未獲知結果前如欲另投他處，請及早通知本刊撤銷投稿。

此外，《中外文學》亦將重新開放文學創作的空間，期待敢於創新、勇於實驗的作家一同來耕耘這片園地，無論是蓄勢待發的新手或是文壇巨擘，《中外文學》都竭誠歡迎您的來稿，與我們一起爲開創文學新潮流而努力。

投稿請寄：台北市 106 羅斯福路四段一號台大外文系中外文學月刊社或傳真 02-23639652。

中外文學編輯部敬啓

《中外文學》啓事

爲順應學術潮流，本刊自九十二年三月起，凡論文經採用刊登者，將致贈作者抽印本十份與一年期《中外文學》（已爲本刊訂戶者可選擇延長訂期一年或轉贈他人，詳洽業務部），不再支付論文稿酬。

本刊同時將提高創作來稿之稿酬，以鼓勵文學創作。歡迎敢於創新、勇於實驗的舊雨新知踴躍投稿，與我們一起爲開創文學新潮流而努力。

中外文學月刊社

「第一屆文化研究國際學術研討會」計畫書草案

一、主題：全球化與文化研究

二、宗旨：爲因應全球化對學術研究的衝擊，探討新情境下的文化生產、消費及運作機制，並開拓新興學術領域研究。

三、主辦單位：國立台灣師範大學文學院、

四、協辦單位：台灣師大英語系、台大外文系、台灣師大國語中心、法語中心、文學院文化理論研究室

五、時間：九十一年十一月三十日（星期六）、十二月一日（星期天）、十二月二日（星期一）

六、地點：台灣師大博愛樓國語中心 504 演講廳

七、內容：含主題演講共十二篇論文發表、座談會、專題演講暨研究生座談會各一場

時　間	內　容	講　　題	主　講　人	主　持　人	備　註
08:00-08:30	報到				十一月三十日
08:30-09:00	開幕式	致歡迎詞	簡茂發 台灣師大校長	蔡宗陽 台灣師大文學院院長	
09:00-10:00	主題演講	Nomadism, Globalism and Cultural Studies	Ronald Bogue 美國喬治亞大學比較文學系教授	邱漢平 台灣師大英語系教授	
10:00-10:20	中場休息				
10:20-11:20	大會論文第一場次	日常語言中的革命：羅馬拼音、英語學習與現代性的傷痕	廖咸浩 台大外文系教授兼主任	滕以魯 文化大學英文所所長	
		在全球化過程中的海外華人離散社群：政治與文化公民權的分合	廖炳惠 清大外語系教授		
11:20-12:20	座談會：全球化與在地化	Globalization and Consumerism Globalization and Locality Globalization and (Politics of) Representation	引言人 張小虹 台大外文系教授 陳淑卿 中興大學外文系副教授 李秀娟 台灣師大英語系助理教授	宋美璋 淡江大學英文系教授	
		Globalization and Transnational Imagination	汪宏倫 中央研究院社會學研究所助研究員		
12:20-13:10	午餐				
13:10-14:40	大會論文第二場次	反身美學、翻譯與全球化	廖朝陽 台大外文系教授	彭鏡禧 台大文學院院長	
		全球化與現代性、後現代性的關係	黃瑞祺 中央研究院歐美所研究員		
		單子、無器官身體與全球化	邱漢平 台灣師大英語系教授		
14:40-16:10	大會論文第三場次	全球文化流動中的論述暴力與邊緣議題：以張煒的《外省書》及譚恩美的《百種神秘感覺》爲例	劉建基 政大英語系教授	周英雄 交大人文社會學院院長	
		新英文文學與全球化：後殖民研究的基因改造工程	羅庭瑤 中山大學外文系副教授		
		全球化世界主義與十九世紀的群眾想像：重讀麥修・阿諾	李紀舍 台灣師大英語系助理教授		
16:10-16:30	中場休息				
16:30-18:00	大會論文第四場次	全球化時代在地文化的再造	邱貴芬 中興大學外文系教授	陳超明 政大英語系系主任	
		冷戰、中國因素與香港電影	馮建三 政大新聞系教授		
		東亞全球化都市與後殖民:從香港空間的生產與再現談起	黃宗儀 台灣師大英語系助理教授		
18:00-18:20	閉幕式			張武昌 台灣師大英語系主任	
10:00-12:00	研究生座談會	（現場同步口譯）	Ronald Bogue 美國喬治亞大學比較文學系教授	李紀舍 台灣師大英語系助理教授	十二月一日
12:30-2:00	專題演講	What Is Minor Literature?	Ronald Bogue	梁一萍 台灣師大英語系副教授	十二月-二日

第二十七屆全國比較文學會議
徵求論文

中華民國比較文學學會與東吳大學英文系謹定於九十二年五月十日（星期六）於東吳大學外雙溪校區聯合舉辦「第二十七屆全國比較文學會議」，主題爲：

「民族主義、族群意識和文化根源」

文學藝術表達與地方、記憶與認同關係密切。隨著目前全球化趨勢中人口、財經、資訊、科技以及音像文化大量、快速流動，民族主義、族群意識和文化根源等議題更形複雜。本會議以上述三個主軸探討全球化趨勢下文學藝術的角色與效應。

子題：

1. 東西文學的流離／放逐
2. 全球化與文學中族群意識的消長
3. 殖民主義與文化根源
4. 文學中的民族主義／民族主義中的文學
5. 通俗文化與族群認同
6. 族群與生態

本會議另闢**「亞洲文學與比較文學發展」**專題討論，有意針對本次會議主題發表論文或參與**「亞洲文學與比較文學發展」**專題討論者，請於九十一年十月一日前將論文中文摘要或專題討論引言提要（約壹仟字）以傳真、郵寄或電子郵件向本會提出申請：

106 臺北市大安區羅斯福路四段一號
台灣大學外文系轉中華民國比較文學學會
電話：02-23630231 ext.2633　　傳真：02-23645452
電子郵件：v0105011@complit.org.tw

會議論文評審小組將於九十一年十二月一日前將審查結果通知各申請人。申請人請附簡歷（包括學經歷、現職、著作簡目、通訊處、電話、傳真、電子信箱等），※發表人需在會議議程確定之前，取得本會會員資格。

編輯室報告

王　梅　春

奇幻，這近年來在文學、電影中引領風騷的藝術風格，常被批判爲脫離現實，而人對奇幻情境的嚮往與追求，則被描述爲只是企圖在現實的苦悶生活中找尋出口，找尋一個沒有壓力、紛擾、不安的世外桃源，找尋一個想像力可以恣意奔騰的化外空間，找尋一個事事完美的烏托邦。但，事實真是如此嗎？奇幻之風真的僅僅反映出人企圖遁世的消極態度嗎？也許這類對奇幻的認知，正如同對烏托邦的誤解一樣，皆忽略了兩者最入世、最具政治性的面向——對現實的關照。烏托邦的完美，正是要反映現實世界的不完美，讓人心中永遠有一把尺來衡量現狀的匱缺，藉以努力奮發，積極朝完美之境前進，儘管這完美可能永難企及（也許這就是爲何烏托邦被視爲脫離現實的主因）。而奇幻又是如何以其看似不切實際的假象來進行對現實世界的關照呢？

本期《西語奇幻文學》專輯以魔幻寫實與虛幻文學爲討論主軸，將帶領讀者接觸拉美奇幻文學積極入世的一面。以波赫士代表的虛幻文學，雖傾向處理形而上的哲學辯證或探索語言本質，但在思辯之餘仍不忘描繪拉美政治的困境。而馬奎斯代表的魔幻寫實，雖借用了西方超現實主義的魔幻書寫技巧，卻充分融入拉美本土歷史、風俗、神話、傳奇，但魔幻寫實不僅僅是一項融合兩者的文學技巧，它還扛起了文以載道的重責大任——批判社會體制，這樣的批判精神是魔幻寫實最入世卻也最受忽略的地方，無論是獨立前殖民者的剝削、獨立後的軍事獨裁或後殖民時期的政經困境，皆是拉美作家批判的對象。《百年孤寂》裡，馬奎斯嘔心瀝血，藉由真實與虛幻、合理與荒誕的交錯並置，營造魔幻氛圍，建構神話般的歷史時空，不正是希望以一部家族史影射充滿真實血淚的家國興亡史嗎？誰能繼續斷言奇幻文學只是提供讀者消極遁世的心靈慰藉而已呢？相信經由本專輯的引介與析論，讀者更能瞭解奇幻文學的多重面向，特別是西語奇幻文學對現實世界的關照。

專輯弁言
——死生如來去，夢幻映眞實

張　淑　英

一九九六年《中外文學》嘗試發行一九九〇年諾貝爾文學獎得主—墨西哥詩人帕斯（Octavio Paz, 1914-1998）專輯，並邀請西語學界共同撰寫，爾後因篇幅因素未能以專輯出版。《中外文學》今年適逢創刊三十週年，三十年來，回顧《中外文學》對西語文學文化的研究雖然無法量化盱衡，但是並未忽略耕耘這片文學園地，西語及其他語系專家學者針對西語相關的論文研究也有幾近五十篇。[1]今年適值二十世紀一九六〇～一九七〇年代拉美文學所謂的「爆炸時期」（boom）與「魔幻寫實」（或稱「魔幻現實」）風潮大放異彩屆四十年。[2]時間上的巧合推出以西語爲主的「奇幻文學」專輯，頗覺意義深長。

另一方面，台灣第二外語教育幾近四十年，西語前輩致力耕耘，篳路藍縷，直至近些年來，逐漸有年輕學人投入文學研究與教學行列，使得此次專輯得能出刊，對西語的教／學者而言，頗令人雀躍欣慰。撰稿人的熱情、積極、群策群力參與，是促成此次專輯的要素。相對而論，國內對西語文學（西班牙和拉丁美洲）仍然較其他各種外語文學來得陌生，因此本專輯有屬導論性質的綜合引介文章，期能提供讀者瞭解西語

[1] 參閱http://ccms.ntu.edu.tw/~luisa/ntu/chun_wai.htm的書目整理。

[2] 西班牙以鼓勵拉美作家創作的圖書文學獎（Biblioteca Seix-Barral），一九六二年秘魯作家巴加斯・尤薩（Mario Vargas Llosa）以《城市與小狗》（*La ciudad y los perros*）（英譯《英雄歲月》〔*The Time of the Hero*〕）爲首屆得主，造成書市榮景，因而形成所謂"boom"（景氣）時代來臨之稱。

（拉美）文學的梗概；另外，則有學術論文針對特定作家和作品闡述分析。各篇論文不論在理論、作品文本、書目收集和研究方法上也都力求工夫琢磨。當然，此專輯內涵非西語學界獨享，尤其拉美魔幻寫實源起於德語國度，在法語成長茁壯，接收美語濡染，始在西語開花結果。[3]各國針對此議題或跨文化等相關研究十分豐富，國內學者專精此方面研究者亦所在皆有，尚望能對此專輯提出指正與建言。

近幾年來，書市、文藝與視像藝術的奇幻風格蔚爲風尚，尤其兒童、青少年文學奇幻之風更是引領風騷。彌望書市，以「魔幻」之名爲號召者琳瑯滿目，其他文藝亦不遑多讓。例如《哈利波特》、《神影少女》、《魔戒》、《靈異象限》、《外星人》二十週年重映；《一千零一夜》、《愛麗絲漫遊仙境》再次引起探討的熱潮，中譯《波赫士作品全集》面世……等等。奇幻的情境凸顯人類生活的機制運作與能量釋放的某種需求，披露人類意欲以超自然的無限力量來克服人爲的有限能耐，可能滿足遁世的消極態度，或是完美烏托邦的追尋。人們試圖在真實生活中找尋一個出口，一個可以宣洩壓力、苦悶、不安與紛擾的「化外境地」；一個可以恣意遐想、享受願景的「世外桃源」；同時也是一個可以探索生命目的與存在的「非現實」空間。這些在在反映出人心試圖掙脫時空框架的桎梏與欲望。生活形態上物質的「盈」反而呈現精神層次的「空」；現實世界的憤懣不足驅使人們找尋性靈介面的慰藉補償。真實生活中時間不斷前進的速度與急迫步伐，讓人意欲歇下腳步讓時間倒流、或讓時間停頓，或沈浸在美好事物的循環中，或者大躍進直接跨向大未來以迴避這股不斷趨逼的速律，這些渴望多少造就奇幻風潮的需求和發展。

有一項令人玩味的問卷統計：今年五月諾貝爾協會和挪威書卷俱樂部邀請五十四個國家共一百位作家，請他們選出歷史上最爲傑出的文學作品（*El mundo*, 2002 / 05 / 08）。出爐名單共列百部作品，塞萬提斯的《吉訶德傳》獨占鼇頭，成爲參與取選作家心目中「歷史上最佳傑作」。跨越這部十七世紀的文學巨著，名列百大的西語文學作品均爲二十世紀，而且皆是接收超現實主義風潮濡染啓發的創作，包括西班牙詩人劇作家

[3] 參閱本專輯各篇相關論文陳述。

賈西亞・羅卡（Federico García Lorca）的《西班牙浪人吟》（*Romancero gitano*），阿根廷波赫士的短篇奇幻小說《歧路花園》（*El jardín de los senderos que se bifurcan*），哥倫比亞賈西亞・馬奎斯的《百年孤寂》（*Cien años de soledad*）和《愛在瘟疫蔓延時》（*El amor en los tiempos del cólera*）以及墨西哥小說家魯佛（Juan Rulfo）的《佩德羅・巴拉摩》（*Pedro Páramo*）。[4]此份名單拉美文學部分本專輯均有論文闡析。另一個巧合是，今年恰逢賈西亞・馬奎斯（Gabriel García Márquez）贏得諾貝爾文學獎屆二十週年，若以二十年爲範疇來審視觀察，國內讀者、作家曾經熱中談論的「魔幻寫實」之風，喜愛嘗試此創作技巧的根源則是與西語文學息息相關；尤其一九八〇年代起始迄今，活躍台灣文壇的作家，或多或少「應風披靡，吐芳揚烈」。拉美文學「魔幻寫實」越界延展至影響台灣的若干文學創作，其影痕是明顯肯定的。

此次「奇幻文學」專輯共有八篇論文，以拉丁美洲「魔幻寫實」和「虛幻文學」作家爲主軸，擴及拉丁美洲和西班牙當代文學爲研究文本。首先，我們應當適度區隔和釐清「魔幻寫實」的範疇，亦即，不應無限上綱概括古今中外各種奇幻文學創作。書市恆常一概以拉美「魔幻寫實」的框架來呈現奇幻文學或有因應讀者接受度的考量，不過，進入文本研究和閱讀時，自然發現有其異質之處。誠然，兩者無法涇渭分明，也必然有其交集，但是各自仍有其拿捏準繩。一九九八年諾貝爾文學獎得主薩拉馬戈（José Saramago）直言魔幻寫實並非拉丁美洲的「特產」，而是溯自希臘羅馬時代便存在的文風，[5]這當中自然有將「魔幻寫實」普遍化和概念化的詮釋。西語論述經常援引的兩位法國評論家中，托多洛夫（Tzvetan Todorov）的《奇幻文學導論》（*Introducción a la literatura fantástica*）提到奇幻文學可以細分到詭異、驚悚、偵探、神奇、鏡像觀

[4] 進入百大的西語作品均有中譯且均在書市流通，參閱 http://ccms.ntu.edu.tw/~luisa/tran_*inter/espanol*_chino.htm。唯《佩德羅・巴拉摩》爲十五年前版權時代之前的譯作（《魯佛》（魯佛小說選集），張淑英譯，『當代世界小說家讀本 36』，台北：光復書局，1987），未再重新出版。

[5] 一九九五年在紐約發表《耶穌基督的福音》（*Evangelho segundo Jesus Cristo*）英譯時向媒體如此表示。

察、鬼魅、夢境、潛意識、主客體異（易）位（第一人稱／第三人稱；你／我）、人物雙重性格／身分或時空分隔等元素的敘述描寫；巴克斯（Louis Vax）的《奇幻文學與藝術》（*L'art et la littéerature fantastiques / Arte y literaturas fantásticas*）則枚舉文學與繪畫的奇幻理論和實踐。質言之，「奇」、「魔」（超自然／靈異／鬼魅）、「虛／幻」（夢境、潛意識）各有其重點特色。所以「魔幻寫實」一詞也不能概括二十世紀下半葉拉美文學的特色。

秘魯小說家巴加斯・尤薩（Mario Vargas Llosa）指出烏拉圭小說家歐內堤（Juan Carlos Onetti）的短篇小說《井》（*El pozo*, 1939）是拉美「創造性小說」的濫觴。[6]此邊所謂的「創造性小說」即爲標榜「魔幻寫實」旗幟的「拉美新小說」。然而歐內堤的《井》，像薩巴多（Ernesto Sábato）的《隧道》（*El túnel*），像卡繆的《異鄉人》（*L'étranger*），瀰漫存在主義的氛圍與論說，屬於拉美奇幻文學醞釀期的風格。諸多研究論述將拉美文學鼎盛期區隔兩大類型：波赫士和柯達薩等人的作品屬於形而上、哲學辯證、知識論、後設小說類型，歸爲「虛幻故事」（奇幻文學或幻象文學）；魯佛、賈西亞・馬奎斯、阿斯圖里亞斯（Miguel Angel Asturias）等人觸及拉美歷史、鄉土、神話、傳奇，勾勒拉美風情民俗者屬魔幻寫實；透過接收超現實主義而來的魔幻技巧來書寫拉美本土，始能印證拉美「魔幻寫實」的內涵和精髓。本專輯針對上述兩類各有四篇論文（包括導論），側重魔幻寫實者有毛蓓雯、陳小雀、陳正芳和張淑英等人的論文；奇幻文學者爲李素卿、杜建毅、林青俞、劉碧交四篇。

談到魔幻寫實，必然提到賈西亞・馬奎斯，毛蓓雯以《百年孤寂》道出賈西亞・馬奎斯虛實並置的歷史建構，從過去回到未來的時態闡述家族興革，其中愛情、死亡、孤寂等柔性普遍的題材，賈西亞・馬奎斯得能巧妙鑲嵌在剛性的戰亂史中，並在拉美神話、傳統和迷信的文化中遊走，讀來讓人徘徊真僞，疑竇四起，卻又信誓旦旦，是他開拓魔幻寫實引領風騷的獨特之處。《百年孤寂》堪稱馬奎斯全數作品的集大成。在《回歸本源——賈西亞・馬奎斯傳》（*García Márquez: El viaje a la*

[6] 1994 年歐內堤逝世時巴加斯・尤薩針對媒體訪談評論。

semilla – la biografía）一書中我們可以溯本追源，找尋並印證賈西亞・馬奎斯聲稱他的作品皆取材自現實的自白。雖然賈西亞・馬奎斯嘗試自行再寫一部「更完整嚴謹」的自傳，在它「未來」面世之前，讀者不妨跟隨達索・薩迪瓦（Dasso Sadívar）從「現在」回歸「過去」所追蹤書寫的這部傳記爲鏡觀察透視。

如果我們知道賈西亞・馬奎斯《百年孤寂》這部扛鼎作的魔幻題材、書寫技巧的泉源是來自墨西哥小說家魯佛的《佩德羅・巴拉摩》，理當進行一趟「回歸本源」的閱讀之旅。張淑英的〈生枯起朽的魔幻——論《佩德羅・巴拉摩》的書寫〉則從墨西哥神話、殖民意涵與原住民文化的象徵、魯佛苦海孤雛的經歷分析《佩德羅・巴拉摩》的魔幻佈局與主題。魯佛將現實世界幻化作一幕幕死生同步、人鬼一體的敘述，讓過去、現在與未來喪失時間的步伐，美醜、善惡、天堂地獄等二元對立元素產生質變與位移：原來民以食爲天，而天卻變成飢餓的劊子手，美麗新世界變成罪惡的淵藪。相較卡布雷拉・英梵特在《三隻傷心的老虎》（*Tres tristes tigres*）中戲謔嘲諷的末世態度，《佩德羅・巴拉摩》的末世是沈重淒涼。

此外，奇幻文學（虛幻文學）中令人嘆爲觀止者，則是針對語言／言語層次的探究，透過文字的揉織變化呈現奇幻文學的另類面貌。義大利學者加布里列・莫雷利（Gabrielle Morelli）在《遊戲：西班牙前衛文學中的電影、藝術與運動》（*Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*）專書中提到：「前衛運動是一種嚴肅的遊戲，它雖以各種擬仿諷喻顛覆二十世紀前半葉被視爲嚴肅的思潮，但遊戲規則絲毫不損前衛運動嚴肅的內涵」（13）。歐洲諸多前衛主義便是拉美文學孕育魔幻寫實或奇幻文學的溫床。因此，我們發現文字遊戲的表現也是奇幻文學的一大特色。林青俞針對古巴流亡作家卡布雷拉・英梵特的小說《三隻傷心的老虎》，便是從「遊戲文學」角度探討這部被列爲爆炸文學十年經典的內涵。除了時空變化的佈局，卡布雷拉・英梵特致力文字的書寫琢磨，利用詞形變化、音韻諧音、雙關語，以圖像排列呈現文字，以數學詮釋語言內涵，建構小說文本的多重解讀或戲謔效果，藉此呈現他的文學觀念：「文學不過是數字與文字的總和」（林青俞）。

類同的意涵，我們看到其他兩篇與「黑色幽默」相關的論述：陳小雀和劉碧交同時針對不同文本的「幽默」主題予以分析。一九六七年瓜地馬拉諾貝爾文學獎得主阿斯圖里亞斯的《總統先生》（*El señor Presidente*），藉指涉瓜國總統的描述延伸涵蓋拉美政治的困境。阿斯圖里亞斯將印地安馬雅文明以文學的筆觸呈現出來，讓原住民文化在文學中找到自尊與認同。《總統先生》雖是政治主題小說，依然借助傳統神話的幻象、豐富的語彙來展現本土的圖像。評論者如藍戈斯基（Gerald J. Langowski）甚至認爲《總統先生》是第一部拉丁美洲超現實主義小說臻於成熟完美之作（13）。從《總統先生》可以洞悉拉美作家熱中書寫的獨裁小說：從西班牙的瓦耶・伊格蘭（Ramón María del Valle-Inclán）的《暴君潘得拉斯》（*Tirano Banderas,* 1926；主要書寫墨西哥，但廣泛影射美洲獨裁者）到巴加斯・尤薩的《奇波的歡宴》（*La fiesta del Chivo,* 2000；指涉多明尼加獨裁者杜魯西優〔Rafael Leónidas Trujillo〕），作家筆下的寡頭政治就是拉丁美洲獨立百餘年來依然波濤動盪的縮影。

李素卿則從拉丁美洲奇幻文學的沃土——阿根廷——娓娓陳述彭巴草原國度奇幻文學的歷史沿革與發展，勾勒出南半球極端這塊廣袤的地理疆界就是一座渾然天成的虛幻場域。阿根廷這個「銀河流域」（Río de la Plata）之國，猶如自然疆界賦予它的意涵，自然幾多文人齊聚，共織夢幻工場。柯達薩愛倫坡式的驚悚奇異書寫，深入心理分析的模稜懸疑，一人分飾多重角色的人格分裂鋪陳，融合拉美與歐洲的氛圍，和波赫士成爲拉美奇幻文學的巨擘（Yurkievich 25-35）。波赫士豐饒的語言，恢弘的想像力，不斷在虛構內外的世界辯證探討，藉人稱變化——「我」和「他我」——在故事與話語的關係進行遊戲，彼此互相矛盾又互相依存（《後設小說》4 / 155）。波赫士筆下諸多言語不斷的複製與再詮釋，泰半用來探索他的時（輪迴）空（無限）觀。較之卡布雷拉・英梵特「文學不過是數字與文字的總和」的文學觀念，波赫士則更強調：「文字不過是共同記憶的符號，要讀者去想像始有意義」（《波赫士談詩論藝》146）。卡布雷拉・英梵特會斷言「二十世紀拉丁美洲作家，無人能自外於波赫士的影響」自是推崇波赫士的奇幻創作對拉丁美洲文學的貢獻。

[7]除了李素卿論文中提到的作家，其他諸如安德森・因貝特（Enrique Anderson Imbert）、德涅比（Marco Denevi）等人也都是阿根廷短篇／極短篇小說十分出色的奇幻健筆。

杜建毅的〈波赫士與佛教〉彷彿引領我們走一趟波赫士的「禮佛之旅」，引介他接觸佛教的成長歷程，以及東方／中國書寫的淵源。因而波赫士在作品中運用禪意與宗教的譬喻來揉織營造奇幻的意境。探討宗教議題時，西方（拉美）作家對東方宗教文化的嚮往或書寫，究其源由，恆常是他們面對與質疑西方基督教教義的困惑，或是對基督教義的信仰，轉而探勘東方宗教（佛教）的內涵與精義，追尋探索答案。對波赫士而言，宇宙就是一座迷宮，意識也是一座迷宮，他書寫的哲學和科學的指涉，並非被視爲「真實的審判」，而是一種「美麗的假設」（Anderson Imbert 34），因此，博學鴻儒如波赫士，在東西語言與文化的差異上，對東方佛教的認知，某種層次上也有可能是「美麗的誤會」。然而，一如杜建毅一文所言，太平洋彼岸能有文人揮灑西語健筆闡釋東方哲學或詮釋老莊思想，並運用在文學創作，著實引人入勝！

難能可貴是專輯中兩篇比較文學範疇的論文，陳正芳的〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春的小說爲例〉用力甚深，是西語學界跨領域將拉美與台灣文學做如此翔實比較分析的深度論述，國內對張大春的寫作歷程、風格變化、文字美學能如此全貌剖析者可能亦不多見。細細展讀此篇論文，可說作者將拉美作家（尤其是賈西亞・馬奎斯）和張大春置放在同一個平台上，一一檢驗拉美的魔幻寫實如何移植到張大春的作品中串流，而張大春又如何著眼台灣的歷史、族群、政治、大眾傳媒等因素，耕耘可以屬於他自己的魔幻寫實。台灣文學創作對西風東漸的接收與消化速度十分快速敏銳，任何新的批評理論都可以重新詮釋原創的文本。爾今回顧，本文對一九八〇年代以來，國內各種關於魔幻寫實的論述、後殖民或後現代的評論或可提供明礬的功能，也可提供讀者一個閱讀導引，讓我們從拉美文學的脈絡重新審視台灣文學接收魔

[7] 一九九八波赫士百年冥誕紀念活動時談論。

幻寫實風格的淵源，足可印證拉美文學影響台灣作家的軌跡。[8]

劉碧交的〈菲南德斯與司馬中原的奇幻作品中的「幽默」比較〉，援引諸多論述引介「幽默」元素與奇幻文學的關係，並將探討文本中鬼魅的情節逐一梗概介紹；其中作家不同的文化背景與傳統陶養對鬼魅、超自然現象處理的手法趣味迥異。論文以西班牙作家菲南德斯（Wenceslao Fernández Flores）奇幻短篇小說《鬼話》（*Fantasmas*）和司馬中原同名作品《鬼話》系列兩相對照比較，探討箇中奇幻境域的鬼魅、恐懼和幽默等意象，同時剖析中西兩位作家面對鬼魅的觀念差異：一個傾向嚴肅處理陰陽分界的善惡懲罰，一個偏向戲謔揶揄耙梳人鬼互動。值得深思的是，兩位作家利用鬼魅異境敘述人鬼角色對置（對峙）的關係時，我們看到魑魅的真實和人類的虛僞，透過幽默的諷喻，人類自我解嘲之時，得而省思另一個世界的寓意。

相較二十世紀西語文學的豐沛，本刊專輯恐是滄海一粟，但對台灣讀者而言，此次西語奇幻文學專輯略有「局部完整」的引介，是諸位撰稿人念茲在茲，期待提供研究西語文學心得的職志！

引用書目

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

"*El Quijote*, elegido como el mejor libro de la Historia", *El mundo*, 8 de mayo de 2002, Madrid（http://www.elmundo.es/2002/05/08/cultura/1140359.html）.

Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* Madrid: Gredos, 1982.

Morelli, Gabrielle. *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Madrid: Pre-Textos, 2001.

[8] 此篇爲陳正芳博士論文《台灣魔幻現實現象之本土化》部分內容，論文針對拉美、台灣、後殖民、後現代、魔幻寫實主義發展均有翔實敘述，並以張大春、林耀德、宋澤萊三位作家作品爲主要探討文本。

Saldívar, Dasso. *García Márquez: El viaje a la semilla-la biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

Yurkievich, Saul. *Julio Cortazar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

達索・薩迪瓦（Dasso Saldívar）撰。《回歸本源—賈西亞・馬奎斯傳》。胡真才、卞雙成譯。香港：遠景，2002。

凱林－安德米海列斯庫編。《波赫士談詩論藝》。陳重仁譯。台北：時報文化，2001。

帕特里莎・渥厄（Patricia Waugh）著。《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》。錢競，劉雁濱譯。台北：駱駝，1995。

http://ccms.ntu.edu.tw/~luisa/ntu/chun_wai.htm

張淑英，國立台灣大學外國語文學系副教授。

以實證幻，以幻襯實
——從《百年孤寂》看魔幻寫實

毛 蓓 雯

一、前 言

魔幻寫實無疑是將拉丁美洲小說推上世界文壇的主要功臣，並因此將新小說帶上顛峰，進入所謂的爆炸時期（boom）。若論及此時期的代表作家首推加西亞・馬奎斯（Gabriel García Márquez, 1928- ），這位哥倫比亞作家被視爲魔幻寫實的箇中翹楚，他以寫實的的本土意識爲創作題材，結合超現實主義的寫作技巧，創造出屬於拉丁美洲的獨特小說風格。一九八二年的諾貝爾文學桂冠肯定這位文壇巨擘在小說創作上的成就，他也成爲繼塞凡提斯後最具影響力的西語作家。

加西亞・馬奎斯父母經歷了重重波折才結爲夫妻，生下加西亞・馬奎斯後遷往都市，將他交給外祖父母扶養，這段童年時光對其寫作具有極大的影響。外祖父是位退伍上校，常牽著他的小手，帶著他散步至香蕉園旁，告訴他許多內戰的點點滴滴與美國青果公司的種種作爲；外祖母則是說故事高手，在她口中，各種神話傳說一一活現，而死去的親人也彷彿就在身旁，這不僅讓他對於死亡形成一種特殊的觀念，更讓他將預言、傳說、迷信視爲理所當然，於是作品中真實與想像交織，自然展

---

* 本文91年9月2日通過刊登。

現了所謂「魔幻寫實」的敘事技巧。正如他自己所言：「想到她，我突然發現自己並非無中生有，這世界原本就充滿各種預感、祖傳秘方或事件的先兆，或許你認爲這是迷信，但這正是我們的拉丁美洲世界，而我，不過是領會它、描述它罷了！」(Mendoza 77)。

外祖父過世後他開始與父母同住，之後得到獎學金而前往首都波哥大一所中學就讀，自此開始面對一種與童年截然不同的生活。安地斯山的風風雨雨取代了加勒比海的陽光熱浪，都市人的憂鬱與不信任更取代了童年時的快樂與開放。他害怕孤獨，亦感染了憂鬱，生活中充滿陰霾，此時唯一的慰藉只有詩詞。大學時代他仍埋首詩堆，直到一晚，卡夫卡的「蛻變」將他帶入小說世界，從此開啓了他的小說創作生涯，並開始在報章雜誌投稿。他在一九五〇年陪同母親重返童年故居時，面對小鎮的沒落與破敗感觸良多，因而寫下他的第一部小說《秋風落葉》(*La hojarasca*)，但遲至一九五五年才得以出版。之後陸續出版《沒人寫信給上校》(*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961)、《不幸時光》(*La mala hora*, 1962；或譯《邪惡時刻》)、《大媽媽的葬禮》(*Los gunerales de la Mamá Grande*, 1962)，直到《百年孤寂》(*Cien años de soledad*, 1965)才真正奠定了加西亞・馬奎斯在文壇的地位。

加西亞・馬奎斯對於拉丁美洲本土的關懷是創作中固定不變的元素，但其寫作技巧卻非一成不變。綜觀其作品，涵蓋早期的報導文學及寫實小說，再從短篇小說中逐漸加入魔幻寫實技巧，直到將魔幻寫實發揮得淋漓盡致的長篇小說《百年孤寂》。但是他並不畫地自限，《百年孤寂》之後，他除了繼續耕耘短篇小說外，還以控訴法西斯獨裁爲主題寫下《獨裁者的秋天》(*El otoño del Patriarca*, 1975)，又結合電影蒙太奇技巧寫出《預知死亡紀事》(*Crónica de una muerte anunciada*, 1981)。榮獲諾貝爾文學殊榮後他仍繼續嘗試各種寫作技巧，包括回歸寫實主義卻深深打動人心的《愛在瘟疫蔓延時》(*El amor en los tiempos del cólera*, 1985)，以報導文學手法寫出的《智利秘密行動》(*La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, 1986)及《綁架事件》(*Noticia de un secuestro*, 1996)，以美洲民族英雄玻利瓦爾(Simón Bolívar)生命中最後七個月零九天爲主題寫下的歷史小說《迷宮中的將軍》(*El general en su laberinto*, 1989)，以及重新回歸魔幻寫實的《愛與群魔》(*Del amor y otros demonios*, 1994)。他將小說體裁發揮得淋漓盡致，亦將人性種種充分體現：他以寫實主義手法寫盡社會百態與人生悲歡，輕易博得讀者認同；他運用後現代主義的狂譫囈語營造孤寂迷惘的氛圍，使讀者身歷其境；他創造了自己的烏托邦——馬康多(Macondo)，將現實與想像、難題與解答自由揮灑其中……

然而不可諱言的，在加西亞・馬奎斯眾多作品中，《百年孤寂》仍是他最具代表性，影響也最深遠的一部，既稱之爲「魔幻寫實」之經典，其表現手法自有其獨樹之格，因此本文將以《百年孤寂》爲主體，探討加西亞・馬奎斯如何以其嫻熟精湛的魔幻寫實技巧處理這部巨著。

二、《百年孤寂》中魔幻寫實的表達形式

加西亞・馬奎斯獲頒諾貝爾文學獎的原因在於「他的長篇與短篇小說中，巧妙地揉合神奇與現實，創造了一個豐富的想像世界，充分反映美洲大陸的生活與衝突」(García Márquez 1983: 18)。這正是拉丁美洲「魔幻寫實」的特色：融合了拉丁美洲的歷史、地理、人文、神話與傳說，藉由真實與夢幻、合理與荒誕的交錯，以超現實時間觀呈現特殊時空的存在，目的在於彰顯人性中最深層的各種面向。因此本文就從時間觀、現實重構和主題呈現三方面來探討《百年孤寂》中魔幻寫實的表達形式。

1. 時間觀

《百年孤寂》可說是邦迪亞家族在馬康多的興亡史。第一代主人翁老邦迪亞(José Arcadio Buendía)和易家蘭(Úrsula Iguarán)近親通婚，從家族歷史中他們知道，這種婚姻受到詛咒，會生出畸形的下一代(長著豬尾巴的孩子)，因此他們遲遲不敢圓房。直到一次鬥雞賽中，亞奎拉(Prudenio Aguilar)因失敗而惱羞成怒，竟以譏諷邦迪亞不能人道來羞辱他；邦迪亞憤而與這位好友決鬥，以長矛刺穿他的喉嚨。之後夫妻

終於行周公之禮而名實相符，但並非從此幸福美滿。亞奎拉的鬼魂時時糾纏，逼得邦迪亞只好舉家遷往他鄉，來到一片荒涼的沼澤地，開始了馬康多的歷史。家族共七代，前六代均有強烈的家族特色，歷經光輝、繁榮、衰敗，至第六代委良諾（Aureliano）與姨母亞瑪倫塔（Amaranta Úrsula）相戀而生下預言中帶有豬尾巴的兒子，之後他發現早在百年之前，老邦迪亞的好友吉普賽人麥奎迪（Melquíades）就以梵文寫下家族史，而最終也如預言中所述，一陣颶風吞沒馬康多，整個家族就此滅絕……

這故事是歷經百年的家族史，但並非依據時序從第一代開始敘述，而是以第二代邦迪亞上校的一段敘述揭開序幕：

> 許多年後，當邦迪亞上校面對行刑槍隊時，他便會想起他父親帶他去見識冰塊的那個遙遠的下午。(25)

這句話是全書的開端，敘事者將故事定位於一個不明確的現在，論及多年之後的一個未來，再帶回過去那個遙遠的下午，這個包含了過去、現在與未來的句型結構事實上就是全書的基調。作者基本上是以全知的視角敘述，因此不論先後，全都在敘事者的掌握之中，他可以任意倒敘、補敘、插敘，但前後跳躍的方式並不脫離前進的時間軌道；也就是說，依循首句的基調，全書是以螺旋方式發展，但這種迴旋並未打亂原有線性時間的佈局與架構。因此，主線是一代接著一代的故事，但不時可見回憶、預言、甚至敘事者的說明。

然而，當讀者習慣這個基調前後游移且深信仍隨著劇情前進的同時，卻已陷入作者巧設的迷宮之中。試想，當思緒隨時間跳躍的同時，誰還會注意到之前預言的真假。例如：

> 邦迪亞上校組織部隊發動過三十二次武裝暴動，與十七個女人生過十七個私生子，在最大的未超過三十五歲之前，全都在一夜之間一個接一個死去。(117)

事實上，仔細比對下，其中十六個私生子是在一夜之間被暗殺，僅存的兒子亞馬多卻是在多年後才被槍殺（345）。此外還有數字上的悖乎常理，如建立馬康多原有二十一位西行勇士，三十年內竟成長爲三百人的村莊（Montaner 29）。類似的細節不論出於有心或無意，畢竟瑕不掩瑜，值得一提的是，藉由這種高超的說故事方式，真實與虛幻間的界限就更加模糊了。

另一個時間基調是循環，作者似乎蓄意利用反覆出現的事物來強調歷史的重複性，而家族中最長壽的，也是對時間感覺最敏銳的是易家蘭，她特別注意到時間似乎總是在繞圈圈，一個明顯的例子是家族中的名字，尤其是家族中的男性：

> 在這個家族的漫長歷史中，名字一再相同，她做出了一個大致的結論：取名邦迪亞的做事費思考，畏首畏尾，卻很聰明。取亞字或阿字起頭的，則衝動而進取，卻帶有悲劇色彩。[1] (189)

> 「妳期待什麼？」席根鐸喃喃的說。「時光不停留地向前去啦！」「實在也真是這樣，」易家蘭說。「但不該變化這麼大。」她說完後，發現自己的答話與當年邦迪亞上校在死牢中所說的一樣，這正好證明時間並非不停留地向前去，而是循環式的流轉。(314)

同樣的情況也發生在政爭上，不斷的武裝政變與戰爭，保守黨與自由黨的交替作爲，在在顯示這種惡性循環的存在。家族與馬康多城鎮的發展亦是如此：

---

[1] 譯文爲區別，將名字改爲音同字不同，原文應爲「取名 Aureliano 的做事費思考，畏首畏尾，卻很聰明。取名 José Arcadio 的，則衝動而進取，卻帶有悲劇色彩。」唯一的例外是雙胞胎兄弟席甘多和席跟鐸，但也以兩人可能自小交換身分來解釋名字與個性的不同。

> （水災後）事跡消逝得特別快，記憶漸漸被腐蝕一空……吉普賽人回來了……他們再度拖著磁鐵挨家挨戶走，把它當作巴比倫智者最新的發現；再度用放大鏡聚集陽光；……許多人付五毛錢來看一位吉普賽女人把假牙取下又裝上。（322）

就在讀者陷入這些反覆循環的漩渦之中，見到第六代委良諾與阿姨亞瑪倫塔再次亂倫而生下預言中帶有豬尾巴的兒子時，以爲一切又將從新開始，卻驀然發現，這百年家族即將就此滅絕，一切早在命定之中：

> 那是麥奎迪提前一百年寫的家族史，連最小的細節都沒有遺漏。原稿是用梵文寫的……麥奎迪並非按照傳統的時間記事，而是將百年的事件濃縮在一起，使之在瞬間同時存在。（379）

原來整個家族史是根據麥奎迪的遺稿，而他才是真正的敘事者，一切已發生或未發生的全部都在這本遺稿中。此時我們見識到作者最根本的時間觀：「故事像走馬燈上的一幕幕燈景，輪番的展現在我們的眼前。時間像是流逝的，又像是停滯的，凝定在那兒，沒有動；原來，轉動的只是走馬燈的軸。……真正的軸心只是一個點，任何的過去、現在、將來都重合、集中在這個點上了，都已經存在了；以外邊看，它們銜接成一個圈，無論從哪一個點上開始，都可以滾動起來」（柳鳴九 456）。這正是作者利用豐沛的想像力所創造的時間觀，和波赫士（Jorge Luis Borges）在《阿列夫》（*El Aleph*）或《歧路花園》（*El jardín de los senderos que se bifurcan*）中所呈現的時空有著異曲同工之妙，將過去、現在與未來集中於一瞬間，讓敘事者與讀者都站在制高點上，充分看清事實原委。加西亞・馬奎斯這種顛覆傳統時間觀的寫作方式正是魔幻寫實的一項重要特色，他的時間可以是回憶、預言等跳躍方式，可以是停滯或循環，也可以瞬間存在，打破一切時空限制，交互運用的不同寫作技巧讓讀者嘆爲觀止。

2. 現實重構

正如加西亞・馬奎斯本人所言，「我所有的小說，沒有一行不是以現實爲基礎。」歐洲讀者之所以只見魔幻不見寫實，「可能是他們的理性主義使然，事實上所謂事實並不止於他們所見蕃茄或雞蛋的價格。從拉丁美洲的日常生活中我們體會到，現實中充滿了各種神奇事物……例如，沸騰的溪流……一陣極風將整個馬戲團吹上天空……一位青年說他長了一條豬尾巴。只要翻翻報紙，就知道我們週遭每天都有不尋常的事情發生」（Mendoza 46-47）。因此分析《百年孤寂》，必須從現實的歷史與文化去尋求源頭。

《百年孤寂》雖是一部杜撰的小說，但加西亞・馬奎斯有意藉由這部家族史「影射哥倫比亞和拉丁美洲的變遷與命運」，在其「魔幻與神話中鑲嵌著真實血淚的家國興亡史」（張淑英 133），而書中最鮮明的兩大歷史主題應爲無盡的內戰和美國聯合水果公司的欺壓。內戰的影射可以邦迪亞上校的一生爲主軸：

> 邦迪亞上校組織部隊發動過三十二次武裝暴動，與十七個女人生過十七個私生子，遭遇過十四暗殺，七十三次埋伏，一次行刑隊處決……。（117）

他因反對保守黨而投入自由黨陣營，開始了長期內戰，名爲反獨裁的軍事政變，卻不斷造就出新的獨裁者，這正是拉丁美洲政治的悲情。實際從哥倫比亞的內戰來看，加西亞・馬奎斯作品中著墨最多的是千日戰爭，這個外祖父曾經參與的內戰經由口述深深烙印在他心中，戰爭不僅帶來無數死傷、百業蕭條，更可悲的是，經過保守黨與自由黨兩大陣營長期對抗，最後只剩權力鬥爭，理想早已灰滅。

另一個重要的歷史是美國青果公司的進入。拉丁美洲人民好不容易擺脫殖民的夢魘，卻又受到另一個殖民夢魘的糾纏。這個經濟霸權與當權勾結，盡情剝削，也造成災難，而其中又以一九二八年在席納加

（Ciénaga）火車站屠殺香蕉工人的悲劇對其影響最鉅（薩爾狄瓦爾 85-89）。小說中對於青果公司的惡行惡狀（如工會領袖被捕、臨時購卷、醫療、布朗先生的死亡、宣佈工人不存在等）以輕描淡寫但極具諷刺的手法描繪，但對火車站鎮壓工人罷工示威的大屠殺（289-93）卻藉席根鐸的親身經歷與控訴不斷提及，因此雖然所有人均否認事件的發生，讀者卻對這次大罷工與血腥鎮壓印象深刻。由此可以看出，加西亞・馬奎斯將歷史所記載的與自小所聽聞的許多事件以自己的方式呈現，寫出了事件，也重構了歷史。

除了歷史之外，加西亞・馬奎斯刻劃更多、更希望反映的是拉丁美洲的民族意識與文化傳統，而這也是他應用魔幻寫實技巧最成功之處，也就是藉由文化差異營造魔幻氛圍。首先他創造了馬康多這個想像中的城鎮，並藉由類似聖經創世紀的描述來加強其虛幻性：

> 那時馬康多是個二十戶人家的小村子，房屋沿河岸建起，澄清的河水在光潔的石塊上流瀉，河床上那些白而大的石塊像史前時代怪獸的巨蛋。這是個嶄新的新天地，許多東西都還沒有命名，想要訴說還得用手去指。（25）

事實上馬康多並非全然虛構，這是作者故鄉一個香蕉園的名稱，鄰近一個同名的村莊，甚至也是一種樹和一種賭博遊戲。（薩爾狄瓦爾 138-139）作者以童年記憶爲起點，以故鄉環境爲藍本，藉以象徵哥倫比亞傳統的小村鎮，此處保留了拉丁美洲的生活模式與傳統習俗，但孤獨而落後，因此吉普賽人帶來的磁鐵、望遠鏡、放大鏡、飛毯、假牙等都能引起驚嘆，看似平常的冰塊也是一種神奇的事物：

> 當巨人打開箱子時，箱子裡透出冰涼的氣味。裡面只有一塊巨大而透明的東西，帶著無數細小的針狀體，夕照反映在上面，被分裂成彩色的星光。（89）

他以先人的眼光觀察事物，也以當地人的頭腦思考，也因此文明世界視爲當然的定律與科學對馬康多的居民都是發明：

> 「科學可以縮短距離」，賣奎迪宣佈說。「在不久的將來，人們將不需出門一步，便可以看到在世界各地所發生的事情。」（26）

> 「地球是圓的，像橘子那個樣子。」（28）

更遑論美國人帶來的發電機、電燈泡、電影、留聲機等較現代的產品了。但另一方面，馬康多居民視爲平常的許多事物卻反而讓讀者稱奇，例如書中常見的活人與鬼魂的對話，看似不可能，許多民族卻會視爲自然，因爲生者與死者的確可以藉著一些感應相聯繫；又如家族亂倫所恐懼的詛咒，即使在文明世界近親通婚產下畸形兒也是時有所聞；還有看似舊約中上帝懲罰人類的四年十一個月零兩天的雨，也祇是當地氣候略爲誇大的描述而已。從這些部分可以看出，事實上許多所謂的魔幻只是存在於文化的差異，而非屬於超自然的範疇。

當然，作者爲了模糊真實與虛幻的界限，添加了一些神奇的描述，例如馬康多居民的集體失眠失憶症（64-68），雷納神父喝了巧克力後身子竟然往上浮升離地六英吋（98），「美女瑞米迪娥」隨著床單升天（237）等情節。但顯而易見的，這些情節並非僅爲增加其魔幻情節，否則所謂「魔幻寫實」就體現不出其特點了。其實仔細思索，許多奇幻元素是用來烘托與彰顯主題，例如集體失憶症雖離奇，但想想大部分人面對歷史教訓或政治承諾的情況，經由強力宣傳，眾口鑠金，真實受到質疑，謊言反而成爲史實，群眾無異於得了失憶症的病患。面對信眾對宗教的懷疑，神父無法以理性辯駁，竟然不得不以「神力」示人，這種從根本上否定信仰的反諷手法製造了更強的批判效果。美女升天則結合阿拉伯神話和日常風吹床單的景象……凡此種種，處處可見加西亞・馬奎斯如何利用巧妙的構思與想像，將殘酷的現實與犀利的批判，結合神話與民間傳說，以實證幻，以幻襯實；而讀者在看了真真假假、虛實交錯的畫面後，不僅豐富了想像，也更看清涵蘊其中比擬與影射的真意。

3. 主題呈現

偉大的文學創作之所以能撼動人心，必然與其所呈現的主題有關，而能深深打動人心的主題必然離不開人性，例如愛情、死亡與孤寂。

（1）愛情

加西亞•馬奎斯在《百年孤寂》所彰顯的愛情恐怕會讓許多人失望，因爲書中充斥著性愛，卻缺少真愛。家族史是以亂倫開始，也以亂倫結束，甩不掉的夢厭是詛咒中帶有豬尾巴的孩子。第一代雖未生下畸形兒，卻種下家族百年孤寂的種子，算是對亂倫的另一種懲罰。第二代的三角戀情，亞馬蘭塔與養女莉比卡同時愛上克列斯比，莉比卡結婚前夕，竟然無法抗拒返家的養兄亞克迪奧，毅然下嫁，造成第二次亂倫（名義上的亂倫）；克列斯比轉而投向亞馬蘭塔，再度被拒後無法承受絕望，割腕自殺；亞馬蘭塔因無法付出真愛，終生自我禁錮。席甘多的婚外情看似帶動六畜興旺，但從中獲取的暴利卻是他墮落的根源。美美與巴比隆尼亞的戀情造成後者的傷殘，美美則在遠方的修道院中如活死人般度完餘生。更特殊的是「美女瑞米迪娥」，貌美但完全自我封閉，對愛無一絲感覺，完全不懂如何去愛：

> 「美女瑞米迪娥」身上發出的不是愛情的氣味，而是死亡的氣息。（234）

垂涎她美色的無一倖免，因爲單向的愛只會帶來災難。而真愛何在？

> 在這個連鳥兒都要把它遺忘的馬康多小城鎮裡，塵埃與暑氣濃得叫人無法呼吸，委良諾和他的阿姨亞馬倫塔幽居在一個紅蟻吵得幾乎無法入眠的地方，獨享他們的孤寂與愛情，也獨享他們情愛的孤寂，而成為地球表面唯一快樂且最快樂的人。（369）

這份真愛雖產下長著豬尾巴的兒子，卻也終結了家族的百年孤寂。

愛情原本就是許多文學作品的主要題材，可以是浪漫的、崇高的，也可以是幸福的、感人的。然而加西亞•馬奎斯筆下的邦迪亞家族所經歷的愛情，卻是具有毀滅性的，包括違背常規的亂倫、墮落的性愛和得不到認同的苦戀，藉由誇張與扭曲的描述，讓讀者體會到真愛的重要與價值，而這不僅是邦迪亞家族苦難的源頭，也是拉丁美洲落後、封閉的主因。

（2）死亡

中國人對鬼魂一向抱持敬而遠之的態度，唯恐一旦招惹會爲自己帶來不幸；但從對待方式上，舉凡祭祀、供奉、對話等，無不把鬼魂當人看待，深信鬼魂有人性，行動亦如活人。類似的觀念拉丁美洲民族也有，他們也認爲人鬼並非處於兩個不同的象限，彼此之間的界線模糊，加西亞•馬奎斯將這種概念體現於小說中：

> 一天晚上，易家蘭睡不著，走到院子去取水，她看見亞奎拉在水缸旁，他的幽靈飄忽，面容淒慘，正用一個蘆葦塞子在塞他喉頭上那個洞。……過了兩個晚上，易家蘭又看到了亞奎拉。那是在浴室裡，他用那個蘆葦塞子在清除他喉頭上流出來的污血。又一個晚上，她看見他走在雨中。（44）

> 一天早晨，一位姿勢不穩的白髮老人走近他的房間……原來那是他的鬥雞對手亞奎拉的幽靈。……沒想到死人也會衰老……亞奎拉逝世已經很多年了，非常想念活著的人，他非常需要同伴，恐懼接近死亡中的另一種死亡，最後敬愛上自己生前的最大仇敵。（94）

死亡本身也可以很荒謬，因此他將莫名的謀殺以奇幻的手法處理，符合「變現實爲幻想而又不失其真」的創作原則：

> 當亞克迪奧關上臥室的門，射擊手槍的聲音即在室內迴響。一道鮮血從門下流出來，流過起居室，流往街上去，呈直線流過凹凸不平的巷道，流下台階，爬上馬路邊緣，沿著土耳其街，成直角轉向，再向左轉，又成直角流向邦迪亞家，從緊閉的門流進家中，越過客廳，沿著牆壁卻不沾污地毯地繼續往另一間起居室流去……再流經餐具室，進入廚房……[易家蘭]順著血跡往回走，尋找源頭……她發現亞克迪奧面向下躺在地上……。(143)

書中亞瑪蘭達是一個自我禁錮沒有能力愛人的人，她折磨別人，更凌虐自己，孤獨中她早已可以預見自己的死亡，甚至看見死神：

> ……一個燠熱的下午，她看見死神在走廊上與他一塊兒縫製衣服；她看見死神化身成穿藍色衣服、披長髮的女子，外貌很典雅……有一次，亞瑪蘭達還幫她穿針呢！(269)

在加西亞・馬奎斯的觀念中，人與鬼的兩個世界根本就是相連的，迷信也罷，虛構也罷，都是以西方現代文明的眼光與視角而覺得荒誕不經，卻絲毫無損於拉美民俗的現實，一種親切、熟悉、生活中自然流露的現實。死亡是生命的終結，人間卻更如煉獄，陽世的苦難較之於陰界有過之而無不及呢！

(3) 孤寂

然而，加西亞・馬奎斯最想表達的主題是什麼？他曾說，一位作家一生只寫一本書，他的那本則是「孤寂之書」(Mendoza 72)。綜觀《百年孤寂》，的確書如其名，孤寂無所不在，愛情中有孤寂，瘋狂中有孤寂，死亡中亦有孤寂 (Carreras González 115)。疏離之感貫穿全書，以各種形式體現於所有人物的身上，加西亞・馬奎斯也藉由他們描述各種情況下的孤寂，例如單純肉體性愛，原來是希望藉此逃離孤寂，卻因此更深陷孤寂之中：

> (亞克迪奧)他渾然意識到他現在正在做一件嚮往已久，卻一直認為不可能的事。……他覺得無法反抗……困惑焦慮想逃的感覺，同時又想永遠待在這絕望與可怕的孤獨中。(49)

而即使權力在握，擁戴者圍繞的情況下，高處不勝寒，孤寂依舊：

> 邦迪亞上校的命令往往還未出口，甚至還未想好，就會有人很徹底的去執行；但他從來不敢叫人去執行到那種程度。他在巨大權力的孤寂中開始迷失方向。(174-75)

更深刻的是自我封閉，當決心選擇不再與人交流、溝通之際，陪伴身旁的也只有孤寂了：

> 他們抬走屍體後，莉比卡關上大門，把自己活活埋在裡面，身心似乎都用一層倔強的硬殼封閉起來了。一切塵世的誘惑再也打動不了她。(144)

對大部分人而言，「生」是喜悅的，但「老」、「病」、「死」的苦卻是深刻的，加西亞・馬奎斯就特別著墨於老年的孤寂，包括麥奎迪、老邦迪亞和易家蘭：

> [麥魁迪]老化得很快，以致被視為無用的老祖宗之一；這些老祖宗就像幽靈般在臥室裡蹣跚而行，嘴裡喃喃回憶著往事，沒有人理睬他們。(88)

死前喪失時空意識的孤寂：

> 易家蘭死前坐在床上自言自語，陷入已故親人的迷宮裡……她把過去和現在的事情完全攪在一起……(319)

甚至於死後的孤寂……

> 他[麥魁迪]已經歷過死亡，因為忍受不了孤寂，又回來了。他為他的部族所遺忘，它已失去那些超自然的能力，因為他忠於人生；他下定決心要到這個還沒有死亡的僻遠世界來避難……（69）

但這個家族的孤寂究竟從何而來？對加西亞・馬奎斯而言，是因爲缺少真愛，「這個家族的成員都沒有愛的能力，而這也正是他們孤寂與挫敗的關鍵。對我而言，孤寂就是團結的反義詞」（Mendoza 97）。書中人物藉由肌膚之親化解彼此的疏離，以得到暫時的溝通與安慰，卻得不到真愛。而在這個與世隔離、幾乎爲人遺忘的落後小村鎮，人們既無真愛，也就無法團結合作，就如同生活在煉獄，永遠處於疏離、痛苦之中，也註定了毀滅的命運：

> 遺稿預言，當委良諾看完遺稿的時候，這個鏡花水月的城鎮（或說是幻影城鎮吧）將會被風掃滅，並從人類的記憶消失，而書上所寫的一切，從遠古到永遠，將不會重演，因為這百年孤寂的家族被判定在地球上是沒有第二次機會的。（380）

四、結　語

根據加西亞・馬奎斯與門多薩（Plinio Apleyo Mendoza）的對話，《百年孤寂》在他心中醞釀了十五年，而整個故事是由現實中得到靈感：他回憶童年住在阿拉卡塔卡（Aracataca）時，祖父曾帶他到馬戲團看單峰駱駝。一天，他對祖父說他從未見過冰塊，於是祖父把他帶去香蕉公司的倉庫，叫人打開一箱冰凍鯛魚，並叫他把手放進去。《百年孤寂》就是從回憶這一幕景象開始的（Mendoza 35-36）。因此他原本只是想藉這

本小說寫下他童年的記憶，但由於豐富的生活經驗與體會，將邦迪亞家族興衰史寫成了拉丁美洲歷史與生活的縮影。因此這承受孤寂的不僅是一個家族，而是整個拉丁美洲；落後、封閉的也不只是馬康多這個村鎮，而是整個被西方文明剝削、遺棄的第三世界。

藉由《百年孤寂》，我們可以看出「魔幻寫實」和「傳統寫實小說」及「奇幻文學」的不同。傳統小說著重披露社會不公與批判歷史，而在《百年孤寂》中，加西亞・馬奎斯先創造了一個如神話般的時空背景，再將戰爭、政變、對抗、屠殺、經濟殖民等融入其中，雖然未予直接批判，但是他以似假還真的描述讓讀者自行體會，也就是藉虛幻誇張的手法呈現真實問題。另一方面，相對於奇幻文學強調形上或超自然，加西亞・馬奎斯是將現實藝術化，以不同的眼光描述生活與文化，化現代的日常事物爲神奇，卻化傳說迷信爲生活的尋常，相互烘托下，一方面更突顯拉丁美洲文化的獨特性，同時也反映其落後與悲情。讀者悠游於這個真實與夢幻、合理與荒誕交織的想像世界中，看到了拉丁美洲的生活、歷史、衝突、困境，也看到人性更深層的各種面向與問題，發人深省。

毫無疑問的，加西亞・馬奎斯是一位具有強烈拉丁美洲意識與使命感的作家，希望藉由作品喚起世人對於這片土地的重視，也呼籲拉美人民以真愛和團結來建立一個新社會。正如他在諾貝爾文學獎頒獎典禮上所說，「面對人類最大浩劫隨時可能來臨，寓言作者有責任創造一個與現實世界相反的烏托邦，那是個美麗世界，在那裡，愛情是真實的，而幸福也是可能的。在那裡，所有註定忍受百年孤獨的家族終於能在地球上獲得重生」（García Márquez 1983: 12）。對於處於落後、疏離的拉丁美洲人民，那是他們衷心企盼的世界；而對於身處文明世界、卻日漸孤寂的現代人，這難道不是最好的借鏡！

參考書目

Carreras González, Olga. *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Barcelona, 1974.

García Márquez, Gabriel. *La soledad y América Latina*. Colombia, 1983.

——. *Cien Años de Soledad*. Espasa Calpe. Madrid, 1985.

Mendoza, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez. *El Olor de la Guayaba, Mondadori*. Barcelona, 1994.

Montaner, Mª Eulalia. *Guía para la lectura de "Cien Años de Soledad."* Editorial Castalia. Madrid, 1993.

加西亞・馬奎斯。《百年孤寂》。楊耐冬譯。台北：志文，2000。

柳鳴九主編。《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》。台北：淑馨出版社，1999。

張淑英。〈加西亞・馬奎斯歷史小說與小說中的歷史〉。《歷史月刊》117（1997 年 10 月）：128-38。

達索・薩爾狄瓦爾。《回歸本源－賈西亞・馬奎斯傳》。卞雙成、胡真才譯。台北：遠景，2002。

毛蓓雯，文藻外語學院西文系講師。

阿根廷虛幻文學的遞嬗

李 素 卿

在所有西語國家中，阿根廷的虛幻文學發展應該是最受注目的，不僅作家人數最多，題材種類最豐富，文學價值均首屈一指。爲何阿根廷的虛幻文學如此蓬勃發展？探討其原因，主要有歷史的因素，也有文化成分在內。其中，特別值得一提的是，阿根廷向來對外來文化的開放態度，尤其是對歐洲文化，萃取外來文化的精華，並展現出她獨樹一格的多元化特性。

綜觀虛幻文學的發展，與歐洲十八世紀盛行的浪漫主義息息相關，十九世紀爲歐洲虛幻文學的全盛期，到二十世紀則由拉丁美洲（特別是阿根廷）將虛幻文學發揚光大，達到另一個嶄新的境界。

一、阿根廷虛幻文學蓬勃發展的現象探討

1. 阿根廷學者專家的分析

阿根廷著名的文學評論家巴內妮雀雅（Ana María Barrenechea）曾指出：「此一現象主要歸因於阿根廷是所有美洲國家中，對外來影響採較開放政策，不故步自封，不閉門造車，故能吸收他國的長處，展現獨有的新風貌」（1957: 9）。

除了巴內妮雀雅所指的因素外，阿根廷新虛幻文學的代表作家柯達

---

* 本文 91 年 9 月 2 日通過刊登。

薩（Julio Cortázar），對上述現象亦提出補充說明：「阿根廷人如此偏愛虛幻文學，其文化多元性特質固然是主因；地理幅員遼闊，外來移民居多人口特色，更造就其與世隔絕、離群索居的孤立因素及偏好虛幻的風格」（Verdevoye 284）。

此外，曾在阿根廷重要文學期刊《南方雜誌》（*Sur*）擔任主編長達二十三年之久，同時亦是阿根廷虛幻文學重要作家之一的畢安科（José Bianco）則認爲「阿根廷如此鍾情虛幻文學主要是生活經驗所致。由於大部分的阿根廷人屬中產階級，且擁有相當的教育水準，因此，在文學作品中亦很自然地反映出其純文學取向，及『不常接觸現實』的事實」（377）。

基於歷史上大量外來移民人口及地員遼闊等因素，造就阿根廷非常不同於其他的拉丁美洲國家，在文化的表現上更展現十足的國際多元特色；又由於缺乏歐洲悠久的固有傳統，在文學的表現上自然有別於英、法、俄或西班牙等國所盛行根深蒂固的傳統現實主義文學。根據雷墨爾（Enrique Luis Revol）的看法「在缺乏認同感及固有傳統較薄弱的情形下，阿根廷的想像虛構文學因而有很大的發展空間」（213）。

2. 歐洲思潮發展的動向

十九世紀初盛行歐洲的實證主義（El positivismo），凡事講求科學精神。根據科學解釋來廣泛應用說明人類的一些行爲，重要的代表有：（1）由德國醫生法蘭茲・高爾（Franz Gall）提倡的藉由人類頭顱的外形構造來研究人的性格及心智思考模式；（2）義大利學者隆布索（Cesare Lombroso）的人類犯罪學心理研究；（3）法國神經心理學大師查而克（Jean Martin Charcot）對心理疾病的研究，對日後心理學大師佛洛伊德（Freud）的心理分析理論有相當的影響。

由於實證主義發展到後期太過理論化的結果，到十九世紀末遂產生以布拉巴絲琪（Madame Blavatski）爲主導的唯靈論（espiritismo）和神智學（teosofía）等各種反科學學說，知識分子紛紛投入對神秘主義（ocultismo）的鑽研，反實證主義學說一時蔚爲風氣，對當時的文學帶來不小的衝擊。

3. 歐美虛幻作品的迴響

由於中產階級以上的教育水準及多元文化特色，在阿根廷，非西語系作家的作品廣泛被閱讀，歐美文學思潮對阿根廷文學有相當程度的影響。其中包含了自十八世紀末至二十世紀初重要的歐美傳統虛幻文學作家，例如：德國浪漫主義大師霍夫曼（E.T.A. Hoffmann）、美國作家愛倫坡（E. A. Poe）、法國作家韋耐（J. Verne）、德國的卡夫卡（F. Kafka）、英國的迪昆西（T. De Quincey）、亨利・詹姆斯（H. James）、史蒂文生（R. L. Stevenson）、吉普林（R. Kipling）、威爾斯（H. G. Wells）、查斯特頓（G. K. Chesterton）及法國大師莫泊桑（Guy de Maupassant）等。尤其是霍夫曼的〈沙人〉（"El hombre de arena"），愛倫坡的〈洩密的心〉（"El corazón delator"）、〈威廉・威爾遜〉（"William Wilson"），詹姆斯的《碧廬冤孽》（*Otra vuelta de tuerca*），威爾斯的〈艾維遜先生的死亡事件〉（"El caso del difunto señor Elvesham"），史蒂文生的《變身怪醫》（*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*），莫泊桑的許多短篇小說及卡夫卡的《變形記》（*La metamorfosis*）等經典作品更提供了阿根廷作家在虛幻文學方面不少的題材及深遠影響。

二、阿根廷虛幻文學發展的分際介紹

阿根廷的虛幻文學發展大致可分爲以下四個時期：第一個時期始自十九世紀末至二十世紀初，代表作家有戈莉蒂（Juana Manuela Gorriti）、賀姆柏格（Eduardo Ladislao Holmberg）、盧貢內斯（Leopoldo Lugones）和基羅加（Horacio Quiroga）等人；第二個時期自二十世紀初至三十年代，主要有費南德茲（Macedonio Fernández）和葉南德茲（Felisberto Hernández）；第三個時期爲四十年代左右，可謂阿根廷虛幻文學的成熟期，代表作家有波赫士（Jorge Luis Borges）、畢安科（José Bianco）及畢歐伊・卡薩雷斯（Adolfo Bioy Casares）等人；在第四個時期，也就是

五十年代以後，新虛幻文學的代表作家則以柯達薩（Julio Cortázar）爲主。現分別將阿根廷虛幻文學發展的四個時期詳述如下：

1. 萌芽期

（1）十九世紀末

著名文學評論家貝德伯耶（Verdevoye 286）認爲阿根廷女作家戈莉蒂是阿根廷虛幻文學的啓蒙者，在她的作品中，可見到許多霍夫曼及愛倫坡的影響。但是另一評論家亞德士（Yates 219）則持不同看法，他認爲賀姆伯格才是十九世紀阿根廷虛幻文學的唯一真正先驅，其作品中除了十九世紀末盛行的科學實證元素（例如機器人複製等主題），尙觸及虛幻文學中重要的「替身」（el doble）題材，此手法日後在波赫士的作品中亦十分常見。賀姆伯格率先引入偵探小說的寫作技巧，首先呈現一個謎題，接著敘述者試著去解開謎題，引導讀者深入文本並期待答案揭曉。虛幻文學中慣用的第一人稱敘述手法，在兩者的作品中均可得到印證。

（2）二十世紀初至三十年代

阿根廷現代主義詩人盧貢內斯在其短篇小說中亦明顯展現出對神秘主義及神智學的趨向，反映當時阿根廷知識分子對反科學的神秘主義著迷的程度。克卡羅（Cócaro 19）指出，盧貢內斯是阿根廷作家中第一位執著地大量採用想像及神秘題材者。在他的成名作《奇異的力量》（*Las fuerzas extrañas*）中，除了對神秘現象的探討外，更充滿了具有妖術的動物、聖經世界及科幻等相關題材。

遊走於布拉達河（Río de la Plata）[1]兩岸的烏拉圭作家基羅加，是盧貢內斯的好友，在阿根廷首都布宜諾斯住過很多年，也在此地舉槍自盡結束自己的生命。在他的作品中，很明顯地有愛倫坡及莫泊桑的影子，對於死亡、奇異現象或異常的大自然及心理現象有非常多的著墨，對往

[1] Río de la Plata，原意爲銀河流域，地名音譯則成布拉達河，指由 Paraná（巴拉那河）及 Uruguay（烏拉圭河）兩河流域之河灘，流域區域主要爲烏拉圭及阿根廷兩國。

後阿根廷當代文學有一定程度的影響。其著名短篇小說〈羽毛枕〉（"El almohadón de plumas"），探討的主題包括生命中未知的法則及神秘力量。

前二者屬拉丁美洲的浪漫主義作家，仍留有鮮明歐洲文學的影子；而後二者則和拉丁美洲現代主義較有關連。另外，拉丁美洲現代主義代表詩人尼加拉瓜的達里歐（Rubén Darío）也留下不少篇虛幻故事，例如：〈薇若妮卡〉（"Verónica"）、〈阿梅妮雅〉（"Amelia"）等。

至此，我們可大略歸納阿根廷虛幻文學發展中，第一個時期的主要特色爲日常生活中不尋常的現象：死亡的神秘感、對生命的焦慮不安、荒唐古怪的行徑、嚐試科學的解釋、偵探式的調查、病態心理行爲及邪魔妖術等題材。

2. 轉型期——三十年代左右

此時期阿根廷虛幻文學的發展演進中，值得一提的有二位重要作家：費南德茲和葉南德茲。前者雖然作品不多，但他對玄學的剖析研究和觀念對後來的文學發展有重大的影響，尤其是對波赫士的玄學觀點。在他的文學世界裡，雖然講的是一般的人、事、物，卻打破以往的邏輯觀念，取而代之的是不安和怪異、時間的不連貫性或分岔的時間觀念。他認爲文學裡的世界應不同於現實，文學應是不同於現實的另一個世界，建構了另一套在現實生活被視爲荒謬的邏輯，對於人類的存在亦充滿不確定感。費南德茲曾自我定義爲玄學小說中的玄學作家（Verdevoye 294）。

和基羅加同爲烏拉圭作家的葉南德氏，在他的文學世界裡充滿神秘感和神奇。在他的作品中，虛幻意念不是來自物品本身或奇怪的情境，而是取決於用何種方式去觀看事物。因此，違反物質的極限成了葉南德氏虛幻作品中的基本法則：跨越物質的極限，如生與死、夢幻與清醒之間等。挑戰我們所認爲的不可能界越（Li 165）。如貝德柏耶所言，葉南德茲完全改變虛幻文學的發展方向（Verdevoye 294）。至此，已不再談論先前的鬼魅、妖術動物、魔鬼、心理變態或科學神秘現象，換言之，

完全摒棄歐洲十九世紀虛幻文學的傳統題材和敘述手法。取而代之的是幽默式的敘述法和現實生活中的奇怪荒謬景象，沿襲此一風格者主要有後來的柯達薩。

3. 成熟期——四十年代左右

一九三八年十二月波赫士的一場意外，無意間造就了虛幻文學另一新觀念的產生。畢安科如是回憶：「有一天下午，波赫士在拜訪彭巴爾（María Luisa Bombal）時，一不留神就撞到半開半掩的窗子，因血流不止而被送往公立醫院救治，包紮痊癒後，在傷口處所留下的油灰殘片引起了急性敗血症，使他差一點因此喪命。那次的意外，使波赫士決定寫和以前完全不一樣的東西。而這全新的東西，可能比之前的好，也可能不好。在這種嚐試的情況下，誕生了他的第一篇虛幻故事〈皮耶・梅那，吉軻德的作者〉（"Pierre Menard, autor del Quijote"）。他非常擔心，投稿的隔天早晨馬上打電話給我，欲了解我的看法。連他自己都沒注意到他這方面的天份。我告訴他實情，我從未閱讀過如此了不起的作品，並馬上在《南方雜誌》的五十六期刊出」（Bianco 239）。

除了波赫士的那場意外，在四十年代左右和阿根廷虛幻文學發展方向息息相關的尚有二件值得一提的事情：一是自一九三八年起，畢安科開始擔任阿根廷《南方雜誌》的主編。由於他的理念趨向純文學創作，在他的倡導下，一些重要的虛幻文學作品先後在該雜誌刊出，對虛幻文學的推廣助益不少。在當時，歐坎伯（Victoria Ocampo）於一九三一年所創立的《南方雜誌》儼然成了波赫士、畢歐伊・卡薩雷斯、畢安科等阿根廷虛幻文學作家發表作品闡述新理論的最佳園地。

另外，一九四〇年由阿根廷南美出版社出版的由波赫士、畢歐伊・卡薩雷斯及席維娜・歐坎伯（Silvina Ocampo）三人合編的《虛幻文學選集》（*Antología de la literatura fantástica*）問世。科令格（Irmtrud König）認爲畢歐伊・卡薩雷斯在該選集中的序言是虛幻意念美學的最佳詮釋（5）。該序言是這麼開始的：「就像人類懂得害怕一樣的久遠，虛幻文學作品早在文字發明以前就存在了。」「如果我們研究驚奇爲文學的一種效果，我們將發現文學如何改造讀者；而同樣地，讀者亦對文學做出不斷轉變的要求和期待。當我們試圖去尋找虛幻小說的法則時，我們將發現所謂的虛幻小說並不只有一種形式，而是多種形式的」（Bioy Casares 8）。因此，在該選集中，根據故事內容所做出的分類有：有鬼魅出現、時間之旅、三個願望、來自地獄的、變形記的、類比敘事的、永生不死的、玄學的虛幻、卡夫卡的故事型的以及吸血鬼及城堡等。另外，若根據解釋的類型，又可以分爲（一）超自然的個體或事件、（二）不屬超自然的虛幻境界、（三）可用自然法則解釋的超自然個體或事件，屬幻想型。在該選集中，以英語系作家居多，其次爲法語、西班牙、德語、中國及其他地區作家。阿根廷作家則包括波赫士、畢歐伊・卡薩雷斯、席維娜・歐坎柏、畢安科等。

一九三二年，波赫士先後在《南方雜誌》第五期及散文評論集發表過〈小說的藝術及神奇〉（"El arte narrativo y la magia"）來闡述他後來創作的理念（Rodríguez Monegal 177-89）。在該文中，波赫士並未使用「虛幻文學」（literatura fantástica）字眼，但他卻對寫實主義文學作直接抨擊，同時提出小說藝術是一種純想像的創作理論說。我們引述文中結尾：「分辨二種寫作的過程，一爲自然的，是一連串、無止盡、不停運轉的作用；另一爲想像的，由一些清晰的、有限的小細節去思考發展。個人認爲小說的創作欲達到深入的境界，唯有靠想像去發展，而一連串無止盡的運轉只是心理層面膚淺的模擬表現罷了」（Borges 1932: 179）。

由於真實世界的渾沌無秩序，文學的世界唯有二條途徑可行；一是模仿並佯裝，一是如魔法般創造自己的秩序。一是傳統寫實主義文學的模仿動作，一是純想像、虛構的創作，波赫士已爲自己往後的寫作奠定一清楚遵循的理論。對波赫士而言，虛幻文學所依據的想像、虛構創作並非逃避現實，而是以一種更嚴謹、更深入的態度來透視現實、呈現現實；因此，虛幻文學常常對現實做隱喻，透過平常細微的觀察，更需要清醒的頭腦及更嚴謹的態度，並非只是一味地呆板反映日常現實而已。

此外，在〈唐吉軻德的部分神奇〉（"Magias parciales del Quijote"）一文中，波赫士提到「爲何我們對以下現象會感到不安？一份地圖包含

在地圖中，一千零一夜的情節出現在《一千零一夜》中，唐吉軻德是《唐吉軻德傳》的讀者，哈姆雷特是《哈姆雷特》的觀眾。如果一部作品可以被閱讀、被觀賞，爲何身爲讀者、觀眾的我們不能和作品來一個角色對換？」(Borges 1989: 55)，作品和讀者間的關係，如現實世界和作家之間一樣，按照波赫士的說法，現實世界是不可能被如實呈現在文學作品中，在複雜的因果關係中是無法被解釋的

一九四一年波赫士出版他的第一本虛幻小說集《分叉小徑的花園》[2]（*El jardín de senderos que se bifurcan*），收錄了〈梅那，吉訶德的作者〉（"Pierre Menard, autor del Quijote"）、〈特隆、烏克巴爾、奧比斯・特蒂烏斯〉（"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"）、〈環墟〉（"Las ruinas circulares"）及〈巴別圖書館〉（"La Biblioteca de Babel"）等八篇短篇小說，並在序言中指出除第八篇〈分叉小徑的花園〉屬偵探式小說外，其餘均屬虛幻小說（Borges 1993: 11）。[3]

波赫士的虛幻作品主要收集在《虛構集》（*Ficciones*）及《阿列夫》（*El Aleph*）二書中，充滿了對人類及宇宙的不真實感：真實生活中出現完全想像虛構的世界；長生不死的族群卻爲獸性的人類；支配世界的力量遠超過宗教；一位二十世紀的作家寫了和塞凡提斯一模一樣的《唐吉軻德》；探討全人類的認同感和重覆性；一個人夢到自己出現在另一個人的夢中；從地球的一點可同時觀察所有的點……。波赫士對虛幻文學的套用，從畢歐伊・卡薩雷斯在《虛幻文學選集》的序言中即可了解：「波赫士開創了一個小說和散文的新文體，是智慧不斷的運作和想像的結果，沒有消沉的、扣人心弦的人類情感因素，是針對少數特定讀者、哲學研究者及文學專家而寫的」(*Antología de la literatura...*, 13)。波赫士的詩化美學建構了一個迷宮式的虛幻世界，其中心思想是深具喻意的，那是一個超智識的世界，那裡的人們雖然是所有的一般人，卻彼此在別人的夢中出現，如此反覆循環，直到無限延伸。

畢歐伊・卡薩雷斯在一九四〇年《虛幻文學選集》發行的同年，出

[2] 或譯成〈歧路花園〉。

[3] 波赫士作品中譯可參閱《波赫士全集》（四冊），台北：商務，2002。

版了他的小說《莫雷爾的發明》(*La invención de Morel*)，波赫士在該書的前言中提到：作者在虛幻作品中「開展了一個驚奇的歷險……充滿了幻覺及象徵等虛幻元素」(Bioy Casares 14)。所謂的「驚奇的歷險」是提到由一個孤島上的機器所投射出來的影像，這台機器不斷的重複一段相同的歷史，裡面有著相同的場景、相同的人物，故事的敘事者把這些場景人物都當作是真實的，甚至愛上了故事中的一名女子，即使這個女子只是由墨雷爾的機器所投射出來的一個影像而已，雖然知道他愛的只是一個逝世已久的女人影像，故事中的主角莫雷爾還是希望能夠進到那名女子存在的虛擬世界中，甚至希望有人能夠發明一種能夠將他和女子融爲一體的機器，就如同貝德伯耶所言，一個能夠藉由機器使愛情不朽的發明家（Verdevoye 296）。波赫士推崇畢歐伊・卡薩雷斯《莫雷爾的發明》這部小說在虛幻領域中，開創了新的境地。無疑的，該書可被視爲阿根廷虛幻文學的一部關鍵性小說。

在他的短篇小說中，畢歐伊・卡薩雷斯除了使用一些與波赫士相同的題材外，他個人較偏重的是探討人性層面的題材。在波赫士的小說中，作品的探討是偏向隱喻的、玄學的，而在畢歐伊・卡薩雷斯的大部分作品中，則以愛情爲關鍵，如一九七二年出版的《愛情故事》(*Historias de amor*）一書就是一個例子。在畢歐伊・卡薩雷斯的作品中，虛幻手法主要是表現在人物層面，藉由懷疑、不安的態度，展現其人格特質，而人物所處的事件場景，亦是虛幻表現的另一重點，它一方面呈現了事件的神秘，一方面則重申現實事件的恆固性。在《虛幻文學選集》二版（一九六五）的〈後記〉中，畢歐伊・卡薩雷斯說到：「在虛幻故事中，人物是那麼的真實，如同一種已知事物及不可知命運的綜合」(*Antología de la literatura...*, 14)。在畢歐伊・卡薩雷斯的小說世界中雖也充滿寓意，但他的題材總是環繞著形象化及宿命論的情愛關係等。與波赫士不同的是畢歐伊・卡薩雷斯並不特別強調題材的智識化，所較常描寫的是感情的深沉波動，以及理智迷亂狀態的幻想下所產生的人物等題材。

在四十年代虛幻的新潮流中，另一個值得一提的作家是畢安科，他雖然和波赫士及畢歐伊・卡薩雷斯同屬該時期阿根廷虛幻文學的重要作家，卻不像他們那樣多產，他本身也不太重視知名度的問題；這點倒和

墨西哥作家魯佛(Juan Rulfo)十分相似(憑藉著一部中篇小說《佩德羅・巴拉魔》(*Pedro Páramo*)和一本故事集《燃燒的平原》(*El llano en llamas*)就奠定了他在墨西哥文學界，甚至在拉美文壇的地位)。而使畢安科在阿根廷虛幻文學中立足的作品，分別爲一九四一年及一九四三年出版的兩部小說:《穿衣服的影子》(*Sombras suele vestir*)及《老鼠》(*Las ratas*)。

《穿衣服的影子》中，虛幻文學意念在於故事中主要人物的微妙關係，影像、替身、象徵等抽象意念手法的表現與運用。作品中主要人物哈欣妲(Jacinta)的出現是主要關鍵，究竟她的出現是人死後的鬼魂化身？抑或是她的追求者史多可(Bernardo Stocker)因太思念而產生的幻覺？抑或另有他解？作者安排史多可的同事朋友司百克(Julio Sweitzer)做一項理性的探索，以查明真相。透過哈欣妲、史多可和司百克三個主要人物，表現三種不同的觀點，提供讀者不同的選擇。每一項調查在幾乎快有合理的解答前，作者便巧妙地安排另一個謎團，去模糊真相；一次又一次，不斷地搜尋，不斷地被推翻，如此，到最後誰也不確定究竟真相爲何？真實的可信度又有多少？含糊不清、模稜兩可的雙重性質，可替畢安科的這部作品做一個恰當的註解。

另一部作品《老鼠》則探討認同感與虛實的問題。作品中呈現出主要人物的內心世界、血緣關係、虛實、宿命及表象等意念問題。文本中主要敘述一對同父異母的兄弟關係，一個十四歲的青少年內心世界及他的人生觀，科學(生物)和藝術文學(音樂、繪畫)間的互動關係。作者如何透過一幅父親早年時的自畫像，把父親和同父異母兩兄弟間的微妙關係表達得如此透徹、神奇；當真實與虛幻二者失去平衡時，甚至發生衝突不相容時，完全的取代似乎是故事中主人翁，十四歲的青年戴爾分(Delfín)唯一的解決之道。

這兩部作品不同的地方在於前者的虛幻意念幾乎是隨處可見的；而《老鼠》則主要集中於戴爾分和父親的自畫像間的對話，以及故事最後戴爾分的同父異母哥哥胡利歐(Julio)如何地死於它的實驗室中。我們可以說《老鼠》這部作品除了虛幻意念外，有不少評論家亦把它歸類於心理小說的範疇。

這種擅長以製造模稜兩可(la ambigüedad)的手法表現出的是捉摸不定、多元且詭異的現實，彷彿在很多地方出現相同的感覺，而敘述者的觀點也總是猶疑不決的。誠如畢安科本人說：「那是一種技巧，以讓讀者感受到他的疑惑、不確定、不真實，就好像聽到的不是一種聲音，而是它的回音，以及永遠也無法捉摸的真實」(Bianco 377)。提供讀者對作品有二個以上的解讀方式及改變讀者的傳統角色，由傳統的被動，只接受訊息，而變成主動的參與，留給作者和讀者的是一個寬廣的想像空間，這就是畢安科作品的二大特色。

在畢安科的四十多部文學譯作中，和虛幻文學較相關且較值得一提的有，波多奇(Jan Potocki)的《薩城手稿》(*Manuscrito encontrado en Zaragoza*)和亨利・詹姆斯的《碧廬冤孽》。

4. 新生代——五十年代以後

柯達薩的作品在阿根廷虛幻文學領域中開啓了一個全新的紀元。他比波赫士年輕，與畢歐伊・卡薩雷斯同年，他在一九五一年時，出版了他的第一本短篇小說集：《野獸集》(*Bestiario*)。

一九六一年於古巴首都哈瓦那(La Habana)的演講中，柯達薩陳述了他的虛幻理念，他提到他所有的作品都可冠上虛幻的光環，以此來和十八世紀末以來強調科學實證精神的寫實主義作區分(Alazraki 85)。他的聲明與波赫士堪謂不謀而合，如同我們所見，柯達薩直接質疑文學中所謂謬誤的現實主義(falso realismo)，堅持另一個較神秘、較不可溝通的次序。對柯達薩而言，虛幻意念本來就無法理解。當日常生活的一般常規被推翻時，就可被界定是在虛幻的範圍之內。

柯達薩故事中的人物，對奇特狀況常會抱持接受而不質疑的態度，對他而言，人類和宇宙一樣都是奧秘難解的，一個明顯的例子是〈被佔領的房子〉("Casa tomada"，收錄於《野獸集》中)，故事中那對兄妹長年居住在祖先留下的大屋子裡過著一成不變的生活，有一天，他們發現房子漸漸被一種無以名之、看不見、無法解釋的外力所侵占，他們唯一能做的就是把門一道一道關起來，最後被逼得放棄屋子，不顧一切的往

外逃跑。

柯達薩在他的短論〈關於虛幻的感受〉("Del sentimiento de lo fantástico")中寫到「我總覺得在我們習以爲常的事物後面，蘊含著許多大驚奇，它們通常會違反既定的常規。到最後，唯一相信鬼魂存在的，恐怕就只有鬼魂自己了」(Cortázar 74-75)。

在柯達薩的虛幻作品中並不找尋問題的解答，事件中的謎總是持續到最後，甚至往往比故事開頭時更令讀者迷惑，彷彿身陷五里霧中，敘事者似乎早就知道這些事情如同生命一樣都是令人無法解釋的。而人總是生活在不確定的年代，有著不斷的懷疑，傳統價值也不斷的被顛覆。換句話說，敘事者總想要界說含混不清，營造一個不符常規、非直線發展的時間觀以及多度空間感的混亂世界，在這個世界裡，充滿的是神秘、歧異、對立、衝突以及許許多多不理性的地方。一九六五年，柯達薩在與巴加斯・尤薩(Mario Vargas Llosa)的訪談中表示他不知道真實與虛幻是從什麼地方開始或結束的；在他早期的作品中，常在真實敘述中插入虛幻的物件，而後來則漸漸傾向在虛幻氛圍下表現出合理的現實。

柯達薩的作品中沒有隱藏寓意，呈現出的是世界的荒唐可笑，以一種譏諷的口吻來表現日常生活的經驗，所以我們可以說柯達薩的虛幻作品總是不斷地在尋求驚奇，而他的驚奇就出現在平凡的物件之中。這也和他作品中的超現實主義風格相吻合。

結　語

綜合上述，我們可得到以下幾個重點：

歐美的虛幻文學發展，從十八世紀的歐陸——英國和德國——兩地啓蒙，歷經十九世紀的全盛期，到了二十世紀，則由拉丁美洲發揚光大，達到另一個嶄新的境界。

在所有西語國家中(包括西班牙和拉丁美洲)，阿根廷虛幻文學的發展多采多姿，名家輩出，文壇上經營此(次)文類的作家，不管在量或質方面，或是體裁變化介面，足能成爲其他西語國家的典範。本文探討阿根廷虛幻文學的延變，從十九世紀末至二十世紀約莫一百年歲月，大抵可以藉阿根廷窺探二十世紀拉丁美洲虛幻文學的發展模式。文學園地的耕耘和國家歷史沿革、文化內涵、教育水準、以及對外來文明的態度均會影響文學創作的生命。相較其他拉美國家，阿根廷開放多元的民族性，讓文人下筆創作益見豐富璀璨，引人入勝。

本文述及的幾位作家：波赫士、柯達薩、畢歐伊・卡薩雷斯、畢安科……等人，不僅是阿根廷文壇的瑰寶，也是拉丁美洲作家效法學習的榜樣。各類探討拉丁美洲虛幻(奇幻)文學的理論或研究專書，必以波赫士和柯達薩爲例書寫敘述。波赫士除了早期和晚年出版詩集，文學職志便是經營短篇小說，虛幻題材更是琳瑯滿目，成爲拉丁美洲文學發展的領航者。畢歐伊・卡薩雷斯畢生視波赫士是他的「伯樂」，而畢安科則爲阿根廷虛幻文學的花園再添一支生力軍。當今一陣陣奇幻風潮披靡，我們也應遠望南美洲精彩的文學！

引用書目

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar.* Madrid: Gredos, 1983.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*, 80. Pittsburg, julio-septiembre de 1972. 391-403.

Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica argentina.* México, Imprenta Universitaria, 1957.

Bianco, José. *Ficción y reflexión (Una antología de sus textos), página preliminar de Jorge Luis Borges.* México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel, Prólogo de Jorge Luis Borges.* Buenos Aires: Emecé, 1953.

Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia", *Sur*, 5 (1932). 172-179 (incluido en Discusión. Madrid: Alianza, 1991, pp. 71-79).

——. *Otras inquisiciones.* Madrid: Alianza, 1989.

——. *Ficciones.* Madrid: Alianza, 1993.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Prólogo de Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

Cócaro, Nicolás. "La corriente literaria fantástica en la Argentina." *Prólogo a su antología cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1963. 11-39.

Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico." en su *La vuelta al día en ochenta mundos, 2 tomos.* México: Siglo XXI, 1970, t. I. 6-75.

Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*, edición de Enriqueta Morillas. Madrid: Cátedra, 1993.

König, Irmtrud. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna.* Frankfurt-am-Mein: Verlag Peter Lange, Hispanistische Studiem, Bd. 15, 1984.

Li, Suh-ching. "La tradición fantástica en la narrativa argentina", en *Encuentros en Catay*, 12. Taipei: 1998, 161-179.

Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas.* Madrid: Ediciones del Dragón, 1987.

Quiroga, Horacio. *Cuentos*, edición de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho (88), 1981.

Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina." *Revista de Estudios Hispánicos*, 2: 2. University of Alabama, noviembre de 1968. 205-228.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*, 95 Pittsburg, 1976. 177-189.

Verdevoye, Paul. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 3: 9.

——. Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer." Madrid: Universidad Complutense, 1980. 283-303.

Yates, Donald A. "Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina", en *La literatura iberoamericana del siglo XIX, memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (1971). Universidad de Arizona Tucson, 1974, 213-220.

波赫士。《波赫士全集》（四冊）。台北：商務，2002。

李素卿，靜宜大學西班牙語文學系副教授。

波赫士與佛教

杜 建 毅

一、無國界的作家，波赫士

一八九九年八月二十四日，波赫士生於阿根廷首都布宜諾斯艾利斯。先祖的軍人背景，一直讓波赫士因爲不能執起槍桿子而引以爲憾。內祖母是英國人，能以英文背誦聖經。在一九七〇年以英文出版的自傳中，[1]波赫士稱她是一位偉大的讀者。她對書本的喜好，不僅影響了兒子，更在孫子身上表露無遺。波赫士的父親豪赫・基耶莫・波赫士（Jorge Guillermo Borges）是一位律師兼心理學老師，深諳在潛移默化中教導兒童的方式。藉由西洋棋盤，幼年的波赫士在遊戲中早已接受父親的哲學訓練，對古希臘哲學及伯克萊（Berkeley）的唯心主義有了初步的認識。波赫士的父親並擁有當時阿根廷少有的英文私人藏書。所以在祖母和父親的薰陶下，波赫士不僅奠定了深厚的英文基礎，對世界文學也有相當的了解。他的父親是個不成功的作家，這對波赫士而言更是一個宿命。在刻意培養下，九歲的波赫士就將王爾德（Oscar Wilde）的《快樂王子》（*El príncipe feliz*）翻成西班牙文，在《國家日報》（*El País*）發表。由於是以豪赫・波赫士（Jorge Borges）署名，當時人們以爲是他父親的作

---

* 本文 91 年 9 月 2 日通過刊登。

[1] 1970 年波赫士在美國奧克拉荷馬大學首次公開講述自己的生平，同年於紐約客雜誌發表，並收於他親自參與的英文譯本《阿列夫與其他故事》（*The Aleph and other Stories*），該文的西班牙文正式譯本於一九九九年波赫士百年冥誕出版。

品。

一九一四年波赫士的父親因爲眼疾惡化，被迫退休，全家前往歐洲旅行。此行的目的，一方面是帶波赫士和他的妹妹到日內瓦求學，[2]另一方面是到日內瓦一位著名的眼科醫生處就醫。第一次世界大戰將他們留在歐洲。五年的停留對波赫士有決定性的影響：在學校他學習拉丁文和法文，私下則藉著一本德英字典，由海涅（Heine）的詩集著手，自修德文。波赫士學習德文的動機是想直接閱讀叔本華的作品，這位哲學家的思想對他影響深遠。滯留歐洲期間，波赫士完成中學學業，並在西班牙住將近一年。一九一九年波赫士在塞維亞的《希臘》雜誌（*Grecia*）發表第一首詩：〈海之頌〉（"Himno del mar"）。《希臘》雜誌是由一群自稱爲極端主義（Ultraísmo）者的作家所創，其中一位爲坎西諾士（Rafael Cansinos Asséns），波赫士奉之爲導師。[3]塞維亞的居留期間，從每週六與同僚的談話會中波赫士打開他年青作家的抱負與狂熱。回國後繼續極端主義路線，創立只出刊兩期而內容只有一頁的詩刊：《稜鏡》（*Prisma*）。之後，在前輩基拉德斯（Ricardo Güiraldes）的支持下再創其擴大版：《船頭》（*Proa*）。《船頭》前後共出了十八期，在缺失資金的情況下也遭到停刊的命運。因爲這段經歷，波赫士被視爲阿根廷的極端主義之父。

在詩的創作上，波赫士一直否定他的前三本詩集：《布宜諾斯艾利斯激情》（*Fervor de Buenos Aires*）、《面前的月亮》（*Luna de enfrente*）和《聖馬丁札記》（*Cuaderno de San Martín*），[4]認爲他當時的文字和作品風格過於藝術，流於矯揉造作。從三〇年代開始，波赫士徹底放棄詩的創作，改走散文路線，以書評及哲學思考爲作品主軸，漸漸走向少用形容

[2] 根據波赫士在自傳的說法，當時歐洲的生活費比阿根廷便宜。

[3] 極端主義一詞，實際上也是由坎西諾士所創，強調放棄現代主義（modernismo）的詩歌表達方式，追求新的文學技巧，因而與當時歐洲其他前衛主義結合。其代表人物除了坎西諾士外，尚有波赫士的妹婿德多雷（Guillermo de Torre）。此文學運動在一九二二年因爲《極端》雜誌（*Ultra*）停刊而結束。

[4] 波赫士對這三本詩集的否定至死未變。由愛梅賽（Emecé）出版的波赫士全集中，依出版年次編排，在波赫士遺孀兒玉（María Kodama）同意下，將它們收入全集。這樣的安排，顯然違反波赫士的意願。

詞的書寫風格，文字變得簡單精確、乾淨俐落，和極端主義時期的他有明顯差異。然而讓他揚名文壇的短篇小說則尚在萌芽階段，主要原因是在飽讀各家的短篇小說後，波赫士認爲自己沒有能力創造出他理想中的作品。醞釀短篇小說的陣痛期，根據他自己的描述，長達六年之久。從一九三三年起，波赫士開始在他主編的報紙副刊評論界發表短篇小說，並於一九三五年結集出版《惡棍列傳》（*Historia universal de la infamia*）。這本類似歷史小說的故事集，實際上難以歸類。滿腹經綸的波赫士常常自創書名及典故，將讀者帶入其獨創的奇幻世界，這個手法在〈接近阿爾莫塔辛〉（"El acercamiento a Almotásim"）一文表現無遺。[5]

波赫士致力於短篇小說的開始和他的作品一樣奇幻。波赫士家族一直有遺傳性失明，所以他的眼力一直欠佳。一九三八年耶誕節前夕，波赫士誤撞一扇甫油漆好的窗戶，他自稱有一個月的時間在生命和死亡間游走。某天，爲了證明腦力未受影響，他決定寫一篇短篇小說，於是就誕生了〈吉軻德的作者皮埃爾梅納爾〉（"Pierre Menard, autor del Quijote"）。這個文體類似接近阿爾莫塔辛的作品鼓舞波赫士繼續創作。到五〇年代完全失明爲止，是波赫士創作的高峰期。他公認最好的兩本短篇小說集都是四〇年代的作品。而他最滿意的作品，另一本奇幻短篇小說集：《砂之書》（*El libro de arena*）則遲至一九七五年出版，至於一九七〇年出版的《布羅迪報告》（*El informe de Brodie*）則屬寫實主義。

波赫士的失明對他的最大影響就是創作路線的改變。因爲需要旁人協助記錄他只好重回詩的寫作，並且放棄自由詩句，而以固定型式的古典詩爲主。另外，除了從四〇年代和好友畢歐伊・卡薩雷斯（Adolfo Bioy Casares）爲了娛樂而合寫的一系列偵探小說，波赫士和他的朋友們合著了包括《英國文學入門》（*Introducción a la literatura inglesa*），《中古日耳曼文學入門》（*Literaturas germánicas medievales*），《北美文學入門》（*Introducción a la literature norteamericana*）等八本書。其中最引起我

[5] 在《永恆史》（*Historia de la eternidad*）中，這則短篇小說以附錄的型式出現，內容又是一篇書評。在一本散文集中，更讓人相信文中所評論的書確實存在。波赫士聲稱，他的朋友讀了這則短篇小說後，曾認真地向書商找過文中所評的書。

們注意的是和胡拉朵（Alicia Jurado）合作的《佛教是什麼？》（*¿Qué es el budismo?*）。

波赫士的晚年也獨創一種文體。他的盛名及博學帶來許多訪問機會，在廣度及深度都頗有可觀之處，整理成集後成爲他的特色。除了分別與畢歐伊・卡薩雷斯和薩巴多（Ernesto Sábato）的兩本大師對談外，至少出版了十多本訪談記錄。其中波赫士生平的最後三年與費拉立（Osvaldo Ferrari）在布宜諾斯艾利斯市立電台（Radio Municipal de Buenos Aires）合作九十個單元的訪問，可算是集波赫士一生學問的精髓，是了解這位活圖書館的極佳途徑。

雖然有人認爲波赫士的成名是非西班牙語世界炒作的成果，但發現波赫士之後，他特殊的風格，尤其是作品背後深刻的意義，至今仍舊是各國學者研究的重點之一。波赫士從未接受過大學教育，[6]但他的博學跨越文字的界限，是西方文壇的特例，至少我們在西方作家的作品中，不常找到一本介紹佛教，卻不帶學術性質的書。

二、波赫士與佛教的接觸

由於波赫士童年的閱讀範圍是以他父親的私人英文藏書爲主，我們假設英文是他接觸佛教的第一途徑，我想是合理的。雖然波赫士的祖母會以英文背誦聖經，而且他對聖經的了解，也是從小耳濡目染的結果，但實際上這位老婦人是個新教徒，對天主教持保留的態度。而波赫士的父親是一個不可知論的信徒，不希望兒女接受制式的思考方式，甚至因爲公立學校的天主教教育，而不願意兒女上學。所以在波赫士的家庭教育裡，宗教教育佔的部份是微乎其微。尤其，佛教對當時的西方人而言仍屬於來自殖民地的次等文化，關於這個東方宗教的研究，僅限於少數人。在當時的時空背景下，一般人難有機會接觸。所以關於佛教的介紹，想必在波赫士父親可觀的英文藏書中缺席。至於在波赫士自傳中的**東方**一詞，由於在文中是與《一千零一夜》的英文譯者一起出現，而且在他的作品中**東方**一般是指這本經典所屬的阿拉伯世界，所以我們幾乎可以斷定，波赫士自傳中提到有關於東方的藏書僅限於《一千零一夜》的相關作品。即使如此，在和費拉立的訪問中，波赫士明確地指出，在十歲以前他就讀過阿諾爵士（Sir Edwin Arnold）的敘事詩：《亞洲之燈》（*The Light of Asia*）。[7]這本書是描述釋迦牟尼佛的傳說，其文學價值多於宗教，所以它的宗教啓發對還是處於懵懂時期的波赫士而言是相當有限的。

波赫士對抽象理論的基礎和接受度奠基於父親從小施予的哲學教育，在歐洲的停留對他而言更是如魚得水。除了已經有相當程度的英文能力外，在瑞士學會的法文，尤其是他自修的德文，對他與東方文化的接觸都有決定性的幫助，因爲當時西方對於東方的介紹與研究以這三種語言爲主。對求知若渴的波赫士而言，沒有了語言的障礙更能自得其樂。前面我們提過波赫士學習德文的動機是想直接閱讀叔本華的作品。這位哲學家在《作爲意志與表象的世界》討論的佛教輪迴觀和涅磐，對波赫士是莫大的吸引力。由於叔本華又影響了尼采這位提出超人理論的哲學家，對當時仍是青少年的波赫士及他的同學又是另一種體會。藉由這兩位哲學家，波赫士對佛教的理論有了初步的認識。[8]

美國詩人惠特曼（Walt Whitman）也是影響波赫士的人之一。雖然惠特曼的超越主義（transcendentalismo）與禪宗的精神有類似之處，如

[6] 國內對於波赫士的介紹，一直誤以爲波赫士畢業於英國的劍橋大學。這個想當然爾的謬誤想必來自他作品中出現的劍橋（Cambridge）一詞。實際上波赫士於一九六七年應哈佛大學之邀，到此地講學，在劍橋停留七個月，這次旅行的經驗成爲他日後作品的背景之一。最明顯的例子是《砂之書》中的第一篇故事文中，開宗明義就說事情發生在一九六九年二月，地點是波士頓北方的劍橋。波赫士和英國劍橋的接觸，第一次是在一九一四年的短暫停留。而他真正的英國朝聖之旅是在一九六三年二月。

[7] 波赫士曾兩次提到這個閱讀經驗。由於當時其年齡已是八十有餘，對兒時的記憶已經模糊，所以兩次的說詞不一。在〈佛教〉（"El budismo"）一文中甚至說他七歲就讀過這本書。

[8] 波赫士對叔本華的信仰一直未變，但對尼采只有青少年的狂熱。他晚年稱尼采的代表作《查拉圖斯特拉如是說》是一本虛假的聖經。

果研究禪宗在西方的發展，我們會發現應該是純屬巧合。[9]但這位波赫士奉爲偶像的詩人將他帶進神秘主義的可能性是存在的。實際上在西方文壇，除了屬於超越主義的作家外，愛爾蘭的葉慈（W. B. Yeats）和龐德（Ezra Pound）曾於一九一三年嘗試在日本的能劇尋找實驗的技巧。能劇中的禪宗思想，加上後來在西方蔚爲風潮的鈴木大佐的著作，對他們對佛教的認識都是一大助益。

德國作家海斯（Hermann Hesse）在一九二二年以釋迦牟尼的俗名悉達多爲其小說的書名。這位傳教士兒子在印度長大，欲藉著這本敘述佛教神秘世界的小說，提供正處於精神危機的西方人另一條出路。《美麗新世界》（*Brave New World*）的作者赫胥黎（Aldous Huxley）在一九六二年的作品：《島》（*The Island*），重現他的烏托邦思想。在這個叫做葩喇（Pala）的島上，是由密宗與生態理念爲生活主宰，明顯呈現作者一貫的反西方工業及科學主義的態度，規畫出一個無法實現的夢想天堂。艾略特（T. S. Eliot）對佛教的研究就更爲深入。在哈佛大學修業期，他的老師巴彼特（Irving Babbitt）是位東方哲學專家，尤其對佛教有深入的研究。艾略特在老師的影響下學過梵文兩年。他曾考慮皈依佛教，也曾經說「我不是一個佛教徒但佛教一些早期經典對我的影響和舊約聖經一樣」（Eliot 91）。

禪宗在西方蔚爲風潮，追隨者當中有著名的作家米勒（Henry Miller），沙林傑（J. D. Salinger）和披頭族詩人（The Beat generation）。米勒的作品中常常出現上帝，喬達摩，耶穌，及其最愛老子，藉由這些人物表達宗教理念。他認爲每樣事物和形而上學及神秘主義多少都有關連。這方面的思考傾向影響了後來的披頭族詩人。至於沙林傑則是在第二次世界大戰以後認真研究禪宗。在《麥田捕手》（*The Catcher in the Rye*）之後，寫了幾篇探索神秘經驗的短篇小說。他認爲西方精神危機的出路是禪宗。[10]

[9] 英國人瓊斯爵士（Sir William Jones）在十九世紀初即翻譯佛教經典，但他在東方的腳步並未超過喜瑪拉雅山。禪宗是佛教中國化的產物，所以瓊斯爵士的翻譯範圍僅限印度佛教。超越主義的作家如愛默生（Ralph Waldo Emerson）及梭羅（Henry David Thoreau）確實經由瓊斯爵士的翻譯認識印度教和佛教。惠特曼對東方神秘主義也有濃厚的興趣。但超越主義接受的東方思想是以印度教爲主。禪宗在中國和日本有悠久的歷史，但是它在西方的發展是二十世紀的事。

佛教在美國的普及原因之一是披頭族詩人的現象。但由於他們是六〇年代嬉皮運動的催化劑之一，而且與藥物酒精及色情的關係，讓他們在美國佛教發展的定位頗受爭議。由於時代的進步，部份披頭族詩人如史耐德（Gary Snynder）惠倫（Philip Whalen）直接到日本接受禪宗訓練。和前人相比，這批詩人想在佛教中尋找精神出路的企圖尤其明顯。他們的發言人克路亞格甚至把佛教當作一種政治抗議的工具。

至於佛教在西班牙文的世界裡，一九七七年古巴國父馬帝（José Martí）在瓜地馬拉教授哲學，他的教學計畫的草稿中就列有佛教。他的同胞德卡薩爾（Julián del Casal）醉心於中國及日本文化，穿著打扮與家中的裝飾都帶有東方味，甚至在家中掛有佛像。墨西哥詩人聶爾波（Amado Nervo）則在〈放棄〉（"Renunciación"）一詩中高唱「喔，悉達多喬達摩，你說得有道理，痛苦來自欲望」（Nervo 28）。

輪迴的問題是現代主義大師達里歐（Rubén Darío）與阿根廷作家盧貢內斯（Leopoldo Lugones）的共同憂慮。他們不約而同以〈變形〉爲題抒發情懷。其他的現代主義作家如巴連西亞（Guillermo Valencia）以中國詩的翻譯著名，塔布拉達（José Juan Tablada）則是俳句的愛好者。委內瑞拉女作家帕拉（Teresa de la Parra）寫了兩篇標題意味濃厚的短篇小說〈印度福音：佛祖與女麻瘋病患〉（"Un evangelio indio: Buda y la leprosa"），及〈蓮花：一個日本傳奇〉（"Flor de loto: una leyenda japonesa"）。

西班牙本土的現代主義作家，面對世紀轉換之際形形色色的革命產生困惑，於是從各種不同的學說找尋方向。他們毫無特定目標的探索，也把觸角伸到東方，尤其佛教的部份思想與畢達哥拉斯的靈魂輪迴及不朽理論有相似之處，引起他們高度興趣。東西方的互補形成一條可能的途徑。但西班牙現代主義作家是以開放的態度面對佛教，他們的佛教毫

[10] 關於佛教與中國哲學對沙林傑的影響，詳見 Harold Bloom, ed., *J. D. Salinger*, New York: Chelsea House Publishiners, 1987.

無宗教意味。學者古庸（Ricardo Gullón）認爲他們的渴望甚至到了全盤皆收的程度（360）。

佛教在拉丁美洲有比較明顯的迴響。智利作家答爾瑪爾（Augusto D'Halmar）、秘魯藝術家兼作家艾爾生（Jorge Eduardo Eielson）對佛教都頗有涉獵。後者的投入及其悟性甚至讓某日本禪宗大師認爲他是天生的佛教徒。[11]而一九九〇年諾貝爾文學獎得主，墨西哥詩人帕斯（Octavio Paz），在六〇年代是墨西哥駐印度大使，對印度教和佛教都下過工夫研究。東方文化對他的影響值得做深入探討。[12]在阿根廷，除了盧貢內斯外，波赫士的前輩基拉德斯曾到遠東直接認識佛教。另一位極端主義者馬瑞查爾（Leopoldo Marechal）詩人華若茲（Roberto Juarroz）都對佛教有相當的興趣。歐爾帝茲（Juan L. Ortiz）則自稱是佛教徒。另外，爆炸時期的代表人物之一柯達薩（Julio Cortázar），他最重要的小說《跳房子》（*Rayuela*）的靈感來自密宗的曼陀羅（mandala）。另外，他也從禪宗的直觀中尋找與超現實主義的相似之處，嘗試各種不同的寫作方式。

和上述的作家們比較，波赫士對佛教的態度較爲中立。雖然他確實對佛教有一番濃厚的興趣，也下過工夫研讀關於佛教的書籍，但不是以宗教的角度看待它。一九七四年十二月四日與沙巴多的對談中，波赫士明白指出他不是佛教徒（Borges/Sábato 28）。《佛教是什麼》的合著者胡拉朵也指出，他們一起閱讀佛教書籍時，奇幻式的傳說和奇蹟式的寓言對波赫士的吸引力超過其背後蘊藏的精神意義（Jurado 61）。可以想見的是，從一個享受《亞洲之燈》的天真兒童青春期的波赫士，因爲東西方在某些學說的巧合而醉心於佛教，他的語言能力也容許他盡情地追求知識上的滿足。但這個極端主義者關心的是一些他從小接觸的哲學思考，如時間的概念及本體存在的問題。佛教在他的作品中第一次出現在〈人的不存在〉（"La nadería de la personalidad"），於一九二五年收錄於《探討》（*Inquisiciones*）一書。[13]文章中佛教的宗教意味完全不存在。至於《佛教是什麼》，則於一九七六年出版，中間相隔五十年。他對佛教的態度及看法的改變是相當正常的。

[11] 艾爾生在與甘菲爾德的訪問中曾詳談佛教對他的影響。參閱 Martha L. Canfield, *El diálogo infinito*, México: Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 16-36, 78-80.

[12] 這方面的研究目前可參閱 Julia A. Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogue with Borges, Pan, and Sarduy*, New Mexico: University of New Mexico Press, 1991, pp. 43-69.

其實剛開始《佛教是什麼》不是一本計畫性的出版品。由於波赫士發表的佛教文章和其他作家相比已非少數，漸漸地他涉獵佛教的名聲就傳開了。一九四五年裴隆（Juan Domingo Perón）獲得政權後，由於波赫士反裴隆的立場早已眾所周知，他在一家地區圖書館的小職位自然不保。裴隆將他調爲市場的鳥兔檢查員以示侮辱，波赫士辭職以明志。失去這份家中僅有的固定收入，天性害羞的他只好開始接受演講的邀請，賺取演講費維生。他在佛教方面的知識成爲講題之一。《佛教是什麼》就是以波赫士在高等研究學院（Colegio Libre de Estudios Superiores）的講稿爲藍本寫成的書。

除了《佛教是什麼》是一本專書之外，另有一篇以佛教爲主題的講稿是一九七七年波赫士在布宜諾斯艾利斯劇場發表，三年後收錄於《七個夜晚》（*Siete Noches*）一書。其他關於佛教的引語則散見於他的作品，其中以雜文及訪談爲主。短篇小說由於文體的關係，比較難以發揮，所以只出現過三次。

三、波赫士的佛教觀

波赫士是以西方思想爲出發點，在東方的學說裡尋找異同處。佛教對他而言毫無宗教意義，所以佛教徒熟悉的四聖諦，苦、集、滅、道，因爲帶有教化的意味，波赫士僅在《佛教是什麼》中做了簡略介紹。相對於其他傳說軼事，顯然是考量介紹的完整性而編入。另一個佛教的主要理論三法印，是爲諸行無常、諸法無我、涅槃寂靜，正符合他的哲學思考方向，波赫士就投下相當的注意力。我們可以將他的佛教歸納成幾個重點：

[13] 和他的前三本詩集一樣，波赫士不同意將此書收進作品全集。愛梅賽出版社的波赫士全集沒有這本書，中文版自然也沒有。

第一，佛教的傳奇：波赫士對奇幻的事物有所偏好，類似莊周夢蝶的故事一直是他的最愛之一。[14]一九四〇年，他與畢歐伊・卡薩雷斯及歐坎波（Silvina Ocampo）合編的《奇幻文學選集》（*Antología de la literatura fantástica*）就收錄數則中國的故事，如魏徵斬龍的傳說。在他的《幻想動物集》（*El libro de los seres imaginarios*）中，[15]更收集古今中外各式各樣的珍禽異獸，加以描繪詮釋。佛教源自想像力天馬行空的印度人，自然充滿了傳奇性的色彩。誠如胡拉朵所言，波赫士寧願把焦點放在佛教的傳說，而質疑佛教徒心中理所當然的**事實**。這是他對任何事物所持的一貫態度，與所謂的宗教迷信無關。因此，在《佛教是什麼》裡，他把釋迦牟尼的生平歸爲〈傳說中的佛祖〉（"El Buddha legendaria"）。而在〈歷史上的佛祖〉（"El Buddha histórica"）他的態度相對之下就保留許多。另外如〈佛教與倫理〉（"El Budismo y la Ética"）則是幾則格言及小故事，未加任何評論而匆匆帶過。對金剛乘及藏傳佛教分別做的說明，更是他好奇心的具體表現。（這兩者實際上可算是同一支派，都強調以儀式達成修煉的目的，聲音及色彩是它們的特色之一。）波赫士的用意仍未跳出他的偏好。我們可以說波赫士這方面的興趣是娛樂性的。他曾說過人類的歷史本身就是一部奇幻文學，所以多采多姿的佛教傳說對他而言，更是不折不扣的瑰寶。

第二，輪迴觀：西方思想中早在希臘時代就有輪迴觀。畢達哥拉斯認爲要到達完美的境界，靈魂必須透過肉體，忍受一系列的再生。柏拉圖則認爲靈魂本來是處於一種完美的原始狀態，它的本質是不朽神聖的；但由於難以保持這種狀態，它就不斷地脫離，直到遇到一個固定的肉體才停止移動。這個肉體或者是人類，也可以是動物。這樣的理論類似輪迴的觀念。其他如條頓族、猶太教的某些教派及諾斯底教派都有輪迴的信仰。波赫士最常提到的是畢達哥拉斯的理論。

佛教本身對輪迴的理論有諸多修正。爲了與印度教有所區分，原始佛教主張業力爲輪迴的主體，不承認靈魂的存在。波赫士一直對業力的

[14] 《波赫士談詩論藝》（*El artificio del verso*）演講輯中便可窺見其理念。

[15] 可參閱書目所列之中譯本《想像的動物》（*Manual de zoología fantástica*）。

理論抱著懷疑的態度，而採取修正後靈魂輪迴的說法。波赫士對輪迴觀的強烈興趣由《佛教是什麼》中特別爲輪迴的觀念開闢一章，詳細描寫印度璀璨的時空觀，和解釋佛教的六道輪迴可以看出。這兩者的取材仍舊反映他對奇幻元素的偏好，另一方面也藉此表達他對時間的一貫憂慮。因爲，輪迴是靈魂迷失在時空中的一種型式，也是一種屬於惡的永恆。在到達涅槃的境界之前，只要是靈魂處於輪迴的狀態，永遠是苦海。波赫士認爲時間的無始無終，是人類無法抗拒上帝旨意的宿命。他藉著輪迴表現人類的無力感，所以他筆下在輪迴循環裡打轉的人物，總是失去自我，迷失在時空中而不自知。波赫士對輪迴的運用，其實跟他本身整體的哲學環環相扣，如以下的**無我**觀念。必須強調的是，佛教的輪迴觀無法完全說服波赫士，所以他提到輪迴時，大多是指畢達哥拉斯的理論。

第三，無常及無我的觀念：這觀念和波赫士的家庭教育有關。在父親的引導下，波赫士對柏克萊的唯心主義自小就耳熟能詳。另外他們的好友費南德茲（Macedonio Fernández）也自有主張。加上對叔本華哲學的情有獨鍾，波赫士的**無我**觀念早有定見。柏克萊否定原始特性的客觀事實，強調世界是主觀認定的表現，是感覺和概念的整體。所謂的現實，是需求及思考所構成；而我們所謂的世界，是一切現象彼此牽動的結果。這些互動是按照規律的連結發生，這種規律叫做自然法則，反映在我們身上，創造共同的定律，讓我們連接前後發生的感覺。而不可避免地，在這個連結的背後，有一個至高無上的精神，叫做上帝。叔本華則認爲主體是無所不知的個體，但沒有人知道這個個體是什麼；所有事物存在時，都只爲了這個個體；肉體和外在世界都是瞬間的物體，也就是說，表象。所有的表象的背後有意志支持，這個意志才是唯一牢靠的現實，也是希望生存的永久欲望。生命是一種失望與厭煩的交替過程，只有否定、消滅意志及個體，才能獲得拯救。配合尼采的永恆輪迴觀，世界對波赫士而言，是我們靈魂或是**某人**夢境的投影，所以人格及**我**都是虛幻的。

波赫士這個源自西方哲學的理念和佛教的三法印有巧合之處。三法印主張諸行無常，世界和水流及蠟燭上的火一樣，永遠處於不固定的狀

態。人的生存是由色、受、想、行、識，五蘊構成。五蘊爲因緣而會合，表示它們本來並不存在。因緣分開後，五蘊也就消失了，所以諸法無我。既然**我**的存在是種假象，它所處的塵緣世界也是虛幻的。波赫士對佛教理論的態度，在充滿熱情的青年時代可算是比較開放，所以他在〈人的不存在〉一文中毫無保留地闡述佛教的六根六塵：眼、耳、鼻、舌、身、意；色、聲、香、味、觸、法。這種大膽的敘述方式，在他以後有關佛教的文章中沒有再出現。其實這個特例並不是一定反映出他對佛教理論的態度，因爲以風格而言，這篇文章對其他如內德生（Agrippa de Nettesheim）、格維多（Francisco de Quevedo）、費南德茲、惠特曼、叔本華的處理方式是一致的。波赫士是以各家觀點來提出**無我**的概念，所以難以評斷他對引文的真正想法。

成熟期以後的波赫士，不再直接藉由佛教觀點論述他的**無我**主張。這並不表示他的想法有所改變，而是因爲，如同佛教的三法印是一體的一樣，波赫士的觀念也不是單獨存在。他結合無常及無我的概念，創造出獨特的短篇小說：〈環形廢墟〉（"Las ruinas circulares"），其中的魔法師藉由作夢創造另一個人，結果發現自己也是幻影。兩篇波赫士遇到波赫士的短篇小說〈另一個人〉（"El otro"），〈一九八三年八月二十五日〉（"Veinticinco de agosto, 1983"），及一篇散文〈波赫士與我〉（"Borges y yo"），都是藉著與自我的相遇，來否定自我的存在。

四、結　論

波赫士與佛教的緣，除了他本身對形而上學的偏好，一方面是拜裴隆政權所賜，他必須藉由以佛教爲主題的演講維生，因而建立起名聲。然而，他對佛教並非全盤性的接受。除了他一貫對奇幻事物的興趣外，與西方思想相似的佛教觀點才是他的興趣所在。因此，波赫士的佛教毫無宗教意味，反而呈現兩極化的面貌。

《佛教是什麼？》的參考書目已涵蓋西方重要的佛教學者的作品。但實際上，波赫士的佛教引言及故事經常重覆出現。我們不得不懷疑波赫士是否對佛教有真正了解。個人以爲，因爲波赫士對佛教的接受是選擇性的，重覆在所難免；而且失明對他在佛教世界的探索有所影響。另外波赫士畢竟是活在西方的思考邏輯環境，對一些純粹宗教性的理論無法完全理解而產生的矛盾，是可以諒解的。

不管波赫士作品中的佛教是不是吻合佛教徒的神聖宗教，波赫士以一個不懂東方文字的西方文人角色，跨越文化藩籬，在西方世界是不多見，在西語世界更是屈指可數的佼佼者。

附　錄

如本文所述，波赫士的訪問紀錄獨出一格。以下爲筆者手上的資料，以茲讀者參考：

Borges, Jorge Luis / Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: FCE, 1982.

Borges, Jorge Luis / Ferrari, Osvaldo. *Diálogo I, II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Borges, Jorge Luis / Ferrari, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

Borges, Jorge Luis / Ferrari, Osvaldo. *Reencuentro. Diálogos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Borges, Jorge Luis / Milleret, Jean de. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Borges, Jorge Luis / Sábato, Ernesto / Barone, Orlando (editor). *Diálogos Borges-Sábato*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1986.

Alifano, Roberto. *Últimas conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Torre Agüero Editor, 1988.

Braceli, Rodolfo E. *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Sudamérica, 1997.

Burgin, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1974.

Escóbar Plata, Dante. *Las obsesiones de Borges*, Buenos Aires: Distal, 1988.

Fernando, Mateo, ed. *El otro Borges. Entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.

引用書目

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I-IV*. Barcelona: Emecé, 1996.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.

Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber, 1933.

Gullón, Ricardo. "Pitagorismo y modernismo" *Estudios críticos sobre el modernismo*. en Homero Castillo ed.. Madrid: Gredos, 1968.

Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: EUDEBA, 1967.

波赫士。《波赫士全集》(四冊)。台北：商務，2002。

——。《波赫士談詩論藝》(*El artificio del verso*)。陳重仁譯。凱林–安德・米海列斯庫編。時報文化，2001。

——。《想像的動物》(*Manual de zoología fantástica*)。楊耐冬譯。志文。1979。

杜建毅，文藻外語學院西文系助理教授。

古巴遊戲文學：吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特之《三隻傷心的老虎》

林 青 俞

摘 要

從吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特小說《三隻傷心的老虎》中研究古巴一九五九年革命前的哈瓦那城市與人民之間的關係，探討結合大眾文化與文學，在文字語言上表現拉丁美洲爆炸時期文學的魔幻寫實色彩。論文第一部分分析小說人物的認同與存在問題，包括敘述者與作者之間的二元性和三元性，以及其他次要人物的社會定位與生命歷程。第二部分從小說幽默的描寫，深入探討作者採取遊戲文學的手法技巧，書寫的活文字與神秘數字，以及解釋古巴當地典型的嘲弄與玩笑。第三部分觸及末世論的色彩，從小說描寫的哈瓦那城市透視真實的古巴，並比較與聖經啓示錄的相符性，以及探討小說虛無主義與否定主義的色彩。

關鍵詞：遊戲文學，三隻傷心的老虎，哈瓦那，嘲弄，末世學

---

* 本文 91 年 7 月 10 日收件；91 年 9 月 12 日審查通過。

「玩笑中的玩笑是什麼？男士們，事情是嚴肅的！」（*Tres tristes tigres* 264）

一、序　言

二十世紀拉丁美洲爆炸時期（boom）奠定六〇年代文學里程碑，其中古巴文學發展亦十分璀璨，古巴許多作家不分時代，均致力發揚古巴地方語言，例如：荷西・馬帝（José Martí）、卡本迪爾（Alejo Carpentier）、荷西・雷薩馬・利馬（José Lezama Lima）、賽維羅・薩爾度（Severo Sarduy）、吉列爾莫・卡布雷拉・英梵特（Guillermo Cabrera Infante）等。卡布雷拉・英梵特是一位盛名遠播的流亡作家，他結合文學與地方文化來闡述政治與人民現況，《三隻傷心的老虎》（*Tres tristes tigres*, 1967）爲其最膾炙人口的長篇小說，主要描述一九五九年古巴革命前的社會景象。在古巴獨裁者巴帝斯塔（Fulgencio Batista）政治生涯末期，這首「哈瓦那夜晚狂想曲」（Souza 100）由一群社會邊緣人同聲齊唱，詮釋成另一首追尋自我認同的輓歌，毫無目的地生活遂成生活本身的目的，但是這部小說卻以遊戲呈現古巴人民心中的不安與惆悵，此爲研究的一大主題。

就結構上來看，《三隻傷心的老虎》是許多敘述花邊組成，看似不同的情節故事，實則交互關連，只是情節的起伏不大，主要是刻畫人物與其心理層面。嚴格說來，這部作品角色很多，其中作者安排虛構與真實生活中的人物混雜，甚至就連作者本身也是角色之一。小說的結構、敘述時間與空間如同一塊塊抽象的拼貼畫，故事主軸是四位古巴青年西爾維斯特雷（Silvestre）、阿塞尼奧・奎（Arsenio Cué）、柯達（Códac）、艾里玻（Eribó），夜晚遊蕩在外，盡情享受都市五光十色，燈紅酒綠的生活。他們無所事事，只是在酒吧、夜總會、城市街道上談天說地，與哈瓦那女孩兜風調情，狂歡到天明。小說章節分散，其中穿插次要角色的敘述，由於全文大部份以第一人稱貫穿，甚至採用混亂顛倒的時間敘

述，讀者若是沒有從頭讀完整部小說，是無法釐清基本的情節發展。其中穿插了幾位女性角色的故事，而且她們也與小說主軸裡的四位年輕人有關。愛絲德蕾雅（La Estrella，其意爲「明星」），是一位在哈瓦那夜總會裡唱歌的黑人女歌手，由柯達述說她的辛酸歷程。另一位勞拉・迪亞斯（Laura Díaz）是西爾維斯特雷與阿塞尼奧・奎共同愛戀的女人，也是導致日後兩人斷絕的原因；小說中分散十一小節，針對女精神病患者的心理治療與內心獨白，胡安・哥帝索洛（Juan Goytisolo）曾大膽解讀這位女病人就是勞拉（Griffo 92），而女病人也透露自己的丈夫是位作家，恰如小說最後西爾維斯特雷說即將與勞拉・迪亞斯結婚的消息吻合。女性角色的敘述還有一位是葛絡莉雅・佩雷斯（Gloria Pérez），爲了成名，欺瞞母親，從鄉下到城裡打拚，繼而成爲賣弄姿色的女明星，其藝名是古巴・貝內加斯（Cuba Venegas），她的故事便是由艾里玻敘述。此外，小說中有一位死去的人物，布斯特洛菲東（Bustrófedon），其豐功偉業就是教導這四位古巴青年語言文字的靈活運用。作者也在文本中加入一對美國夫婦的哈瓦那遊記，以及其它文學作品的諷刺模擬，以不同作家的文風與文體重現俄國革命家托洛斯基（León Trosky）在一九四〇年遇害的重大歷史事件。

文學與通俗之間存在一場激烈論戰，然而卡布雷拉・英梵特融合二者以求彰顯事實，在小說《她唱波麗露舞曲》（*Ella cantaba boleros*）[1]論道：「通俗決不會是神聖的，確實如此，但是所有的通俗都是人性的。叔本華說一個人必須在孤獨與通俗中作抉擇」（Cabrera Infante, 1996:

[1] 卡布雷拉・英梵特另一作品《她唱波麗露舞曲》的情節片段載入《三隻傷心的老虎》中，因而形成「互文指涉」，或稱「文本間性」（Intertextualidad）。「文本間性」這個名詞源於克麗絲特娃對巴赫汀「對話主義」的解釋。克利斯特娃認爲寫作如同「對前文學本體的閱讀」，她闡釋：「文本間性是將一個體系或更多體系的符號轉成另一體系」（Kristeva 111），參閱《語言詩詞評論革命》（*Révolution du langage poétique*）一書。文本間性分爲以下幾種類型：普遍型（general），不同作家的不同作品間的影涉；限定型（restringida），同一個作家的不同作品的影涉，又可歸於內部或自我互文指設（autotextualidad），參閱德梅特里奧・埃斯特萬茲・卡德隆（Demetrio Estébanez Calderón）的《文學術語詞典》（*Diccionario de términos literarios*）。

12)。《三隻傷心的老虎》也提到：「人生全是玩笑」(TTT 361)，[2]作者因而試圖創作遊戲文學，從詼諧與嚴肅的對立中引發讀者深刻的共鳴，文學批評家馬秋貝就是如此說道：「卡布雷拉・英梵特的藝術是隱藏作品的本質，藉由哈哈大笑窺探悲劇(幾乎沒有叫喊，沒有哭泣)(Machover 1996: 85)。馬秋貝稱卡布雷拉・英梵特爲「壞消息的傳令官」，[3]只是這位傳令官在流亡之際，必須背負著古巴政治的傷痛，無權充分行使語言，再加上西班牙佛朗哥時期嚴峻的出版品審查將此部小說刪除二十二處，才由 Seix Barral 順利出版，甚至古巴人民也無法公開研讀此書，只能私下傳閱，因此，壞消息怎能笑顏以對，實有難言之隱。

羅德里格茲・莫聶加(Emir Rodríquez Monegal)說：「語言是唯一的真實」(Souza 834)，探討這部小說的困難度就在於它的語言。西班牙作家瑞・哥帝索洛(Juan Goytisolo)比較了《堂吉訶德》與《三隻傷心的老虎》在語言上的運用，《堂吉訶德》以古典西班牙文敘述騎士風範，充滿羅貝・維加(Lope de Vega)的喜劇風格，哥帝索洛嘲諷這部作品是「不曾結束的故事」(12)；反觀《三隻傷心的老虎》，因爲讀者對語言的不解，形成「不曾開始的故事」(TTT 387)。卡布雷拉・英梵特是如何在小說中大玩文字遊戲？如何以幽默有趣的敘述展現古巴風俗文化？又是如何以玩笑「戲說」歷史的悲愴？這些都是值得探討研究的。

二、活文字與神秘數字

語言是卡布雷拉・英梵特文學創作的中心，遊戲是他對文學主要的定義。他認爲「爆炸文學」是一種商業現象，爲了宣傳作品，只能順應這股潮流，但是他認爲自己的文風並不侷限在此範疇，他的魔幻寫實並不侷限在小說情節，而是在小說語言。若不是哈瓦那人，是無法了解《三隻傷心的老虎》，儘管如此，這部小說卻深受外國人的讚揚，其原因何在呢？因爲幽默是世界共同的語言，它跨越了國界，深入人心。

[2] 在此篇論文中，以 TTT 符號以及頁數來表示《三隻傷心的老虎》文本的引言。
[3] 此爲馬秋貝的作品：*El heraldo de las malas noticias*。

小說名《三隻傷心的老虎》實與情節無關，它是源於拉丁美洲流行的一句繞口令。[4]繞口令的前提是咬文嚼字，形成不和諧聲，小說西班牙文名是"*Tres tristes tigres*"，以 T 音頭韻法(aliteración)造成發音困難。作者也針對小說名表示：

> 「老虎」這種動物，如同籐本植物，概括原始叢林並具有奇異色彩，代表熱帶地區的居民。不快的情感被形容為「傷心」，是典型文學名詞賦予的形而上，亦為動物最為人性化的情緒，所以用這個詞語表達出。此外，可怕的對稱數字「三」在我生命中一直困擾著我，在思想叢林裡暗自閃爍。(Corral 138)

阿拉伯數字"3"書寫形式上下對稱，作者以此暗示小說有數字遊戲，文本中也提到"Everything happens in *trees*"(TTT 425)，再「三」發生事情，所以數字「三」確實具有某些意義。形容詞「傷心的」，是描寫作者流亡在外與古巴人民的心情。名詞「老虎」代表小說人物空話連篇，用詞遣字粗俗野蠻。押韻與韻腳是繞口令的二大原則，文本中古巴青年到酒館，聽見酒保說了這麼一段話：「我們很抱歉，這家子人，我真的想說，這家子人，不是爲說而說，不是說這家子人也不是說不關這家子人的事，而是真的要說這家子人，他說：這家子人，我們要打烊了」(TTT 68)。諧音的長篇大論不過是要表達店要關了，趣味盎然。

作者忠實描寫人類的聲音，小說中〈告知〉("Advertencia")一文如此說明：「此書爲古巴文，亦即古巴境內非西班牙文的方言，且作品的動機乃爲了達到同步捕捉人類的聲音的目的……聲音的重建並非易事，書中幾頁用讀的比用聽的好，大聲念出是不錯的點子」(TTT 13)。小說的序言講述哈瓦那最知名的酒吧特羅比卡那(Tropicana)[5]的表演秀，主持人同時以英語和西班牙語介紹小說人物。這部分可以看出語言

[4] 西文繞口令是："En el triple trapecio de Trípoli trabajaban trigonométricamente trastocados tres tristes tigres trogloditas".
[5] "Tropicana"與"Tropical"字音類同，有熱帶、回歸線之意。

上的特點：第一，英文對古巴西班牙語的影響力；第二，語言的音樂性。卡布雷拉・英梵特在青少年時期爲了能夠研讀古典文學，努力學習英文，這個外語成爲他現今文學作品中極重要的一部份。然而，對於將外語融入母語的寫作方式他並不感到羞恥，因爲這的確真實展現古巴文化的一面，只是這樣的情況有另一種評論：「從卡布雷拉・英梵特的小說得知，若是排除歐洲與北美文明的影響，古巴文化便不存在，然而這樣的態度只會趨向絕望」（Franco 352）。此意指在歐美文化的影響下，也必須省思古巴本土文化的存在與價值。

拉丁美洲新小說受到一九二〇年代前衛主義各種派別與主張的影響，其中，必須提及注重語言運作的未來主義（el futurismo）。

> 未來主義的文學技巧提倡句法分解……要求運用數學符號，音樂，以及文學中「我」的消弭，在「無限想像」與「解放文字」的公式下實行。另外，未來主義者訴諸多彩與不同形式大小的印刷文字，並經常在詩中用擬聲詞。（Sánchez-Boudy 21）

未來主義強調解放文字，包括音樂性，擬聲法，印刷排列，以及數字。談到音樂性，必須擴展到語言學的符號學（semiología）。它包含五種感官符號，視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺。視覺又有顏色、光線、或動作。聽覺有聲音或噪音，擬聲詞就是藉由文字所造的聲音。小說〈序言〉寫出一曲快樂頌，以文字呈現節奏：「祝你生日快樂，祝祝祝你你你生日快樂，祝你生日 dear Vivian，祝祝祝祝你你你你生生生生日日日日日日日快快快快快快快樂樂樂樂樂樂樂」（TTT 18）。重複的字母就能看出歌曲的節拍與停頓。除了歡樂的〈序言〉，在其他片段中也有文字的音樂性，在〈鏡之家〉的章節中，麗維亞（Livia）爬上樓梯時喊了一句："elevador"（TTT 143）西文意指「電梯」，作者垂直書寫這個詞語來顯示從遠方傳來的聲音，所以，同理可以將卡布雷拉・英梵特的文字擬人化：「所有的詞語都有感情，它不是爲達目的之符號，而是目的本身就居住在事件中」（Sánchez-Boudy 69-70）。我們可以看到主詞與受詞改變，意即，詞語像人類一樣，有動作有情緒，所以也可以轉變成主詞。

小說還運用圖解（diagrama）的功能，例如畫出叫喚餐廳侍者的手勢圖（TTT 211），由"a diva"組成的輪狀字圈（TTT 214）；另外，還有幾何空間的遊戲，西爾維斯特雷把平面六角形畫上幾條線變成立體，並從哲學觀點來解釋：「當六角形找到失去的空間，我們知道它是如何達成，我們可以找到第四第五空間，且自由自在的穿梭其中」（TTT 218）。作者暗指小說人物希望找到一個出口到另一出口，過去到未來，一個銀河到另一個銀河。

誇張的文字書寫展示卡布雷拉・英梵特的反傳統文學的態度。〈腦筋急轉彎〉（"Rompecabeza"）裡，作者用文字堆砌一個倒三角的金字塔形，文字從頂端到底部越來越小，底部寫了一個"cero"（「零」），來嘲諷餐廳的老闆。看看卡洛爾《愛麗絲夢遊仙境》的一個角色亨浦德・鄧浦德（Humpty Dumpty）：

> 卡洛爾的亨浦德・鄧浦德認為文字不僅僅是溝通媒介，還會像人一樣鬧脾氣，這種想法要比墨西哥作家帕斯（Octavio Paz）與卡布雷拉・英梵特來得早。（Siemes 298）

卡洛爾的《愛麗絲夢遊奇鏡》（*Alicia: a través del espejo*）中亨浦德・鄧浦德的個性執拗，爲了讓愛麗絲了解，他不容許自己犯下任何語言的錯誤，從他與愛麗絲的對話，我們可以發現和《三隻傷心的老虎》風格類同。

> 亨浦德・鄧浦德以更不屑的口氣笑著說道：「當我使用一個字時，他的意思就是我要讓他表示出來的意思——恰到好處。」
> 愛麗絲說：「問題是你是否能夠用一個字表達好幾種不同的事情。」
> 亨浦德・鄧浦德說：「問題是，那就是主人，這就對了。」（Carroll 269）

問題是人使用語言，他便會使其語言有權利意識，讓語言說出它想說的，還包括發發脾氣。

語言符號摻雜數字是小說另一大特色。如同文字遊戲般，數字遊戲包含順讀逆讀相同的數字，對等的數字，以及鏡子原理下的數字變化。舉例小說文中的敘述：「希望 101 這個數字能被讚揚，因爲它就像完全數字 88(也希望給予讚頌)，彼此相同」(TTT 214)。某些數字是對等的：「9 加 9 等於 18，9 乘 9 等於 81，或左或右，是鏡子中的數字，你還可看出兩個數字 1 與 8 相加又得 9」(TTT 328)。在解答數字的奧秘時，畢達哥拉斯的理論是不可少的。卡布雷拉・英梵特跟隨這位希臘哲學數字大師的腳步，創造一個謎樣的文學世界。畢達哥拉斯是西方第一位將數字科學化，用以分析物質，音樂，以及宇宙意義的先鋒者。他認爲數字可以成爲人類生活和大自然的原則與指引，因此，藉著象徵數字，他致力闡明自然現象。他的神秘主義集中在前十個數字，例如，在小說人物提到 0 這個數字：「它是我們的無限，從其開始，從其而終」(TTT 328)。根據畢達哥拉斯理論，0 就像是畫了一條咬著自己尾巴的龍，也代表了黃道宮。「它是虛無，但有時它可以是圓滿」(Pérez-Ruiz 172)。此外，作者在小說中也提到古巴字謎遊戲“8”，代表死亡之意 (TTT 328)，而數字“64”就是大死，因爲是“8”的雙倍。同時，書寫“8”的形體時，終點會回到起點，它有兩大原則：「革新與退化，光明與黑暗，誕生與死亡」(Pérez-Ruiz 184)。關於其他的數字，“4”代表正義，“5”代表婚姻，因爲“2”(象徵女性) 加“3”(象徵男性) 等於“5”。而小說人物奎想到中國有關“5”的神秘意義，五覺與五官，還有陰陽學說的五行：金、木、水、火、土，五臟：心、肺、肝、腎、脾。

對卡布雷拉・英梵特來說，文學是機率問題，不確定的才是他所深信不疑的。所以在文本中說道：

> 我只承認不明確的事情
> 只有明確的事情讓我困惑
> 我只對確實懷疑
> 我偶然找尋知識
> 當我獲得所有，退而所失 (TTT 330)

在他看來，文學不過是數字與文字的總和，他表示：「只要擲骰子，若出現“1”和“3”，就尋找第一和第三的文字，又或者出現“4”甚至“13”都行」(TTT 331)。所以，文學隨著擲骰子來決定，寫作不是取決於作家的學問，而是隨機選字。

三、嘲弄與玩笑

在這部小說中，嘲弄 (parodia) 與玩笑 (choteo) 是二大重要主題，除了讓讀者捧腹大笑外，有更深的用意。首先必須釐清古巴當地用語，才能了解文本中的地方笑話。其次是深入玩笑，尋找嚴肅議題。從文學論點上看來，嘲弄與玩笑都存在滑稽的喜感效果，但二者有些許不同。嘲弄在於模仿角色、情境與主題，而玩笑的定義，瑪納其 (Jorge Mañach) 在作品《關於玩笑的探討》中解釋：「玩笑也是一種嘲弄方式，但是一般來說它滿足發洩的需求，且起身抵抗阻撓自由的障礙」(Jiménez 84)，亦即反權威與不平等的抗議。作者間接闡述許多古巴流行的笑話，舉文本中一個女精神病患的問題爲例，「醫生，您寫心理醫生這個字是加 P 還是去 P？」(TTT 169) 這句話與一則笑話有關：一個男人去看心理醫生，在等候當時，他問在旁一位女病患：“¿Está el pesiquiatra?[6]西文意指「心理醫生在嗎？」，只是男人把 P 音發出，於是女病患指正他，在說此字時，P 是不發音的。過一會兒，她問道：「您是哪兒不舒服呢？」男人回答說：“Es que tengo un dolor en la inga”，西文意指：「我的生理器官疼痛」，但是古巴西文中男性器官的正確寫法應該是 pinga 而不是 inga，原來男人仿照前面「心理醫生」(psiquiatra) 那個字把 P 音省略了。另一例是以數字來影射「性」，柯達的一個夢境中提到數字“69”，這個數

[6] 心理醫生的西文寫法是：psiquiatra，因爲將 p 音發出 (西文 p 發“pe”)，所以作者故意寫成“pesiquiatra”。

字說的是同性戀發生性行爲時的姿勢，卡布雷拉・英梵特以此揭露低下階層的古巴人民粗俗的說話方式與內容，雖然某些詞句婉轉表達或省略；又例如文本中的一句話：「我們是進入這家名爲特羅比卡那的酒吧，這字是 n 不是 m」（TTT 43）。原來特羅比卡那的西班牙文是“Tropicana”，若是寫成 Tropi-cama，“cama”西文意指「床」，在此有性的暗示，敘述者所想表達的是到酒館特羅比卡那小酌幾杯，而不是在床上辦事。這種類型的笑話在卡布雷拉・英梵特的小說中不斷重複。另一個例子：「我們離開前往第九條街，穿過第五街（奎稱他是第五次射精）」（TTT 317）。第五街（la Quinta Avenida）西文若以大寫表示，意指古巴哈瓦那有名的街道，但是奎以小寫表示，並且將 avenida 的“a”去掉（avenida→venida），暗指第五次來的高潮，亦即第五次射精，小說中還有其他類似的影射：「他們會介紹我的第五次嗎？」（TTT 427），「大道」（Gran Venida）（TTT 334），又可說「澎湃的高潮/偉大的降臨」，「第三次來」（The third coming）（TTT 355）等字詞的雙關語。

除了粗俗的黃色笑話，小說中也提到層次較高且眾人熟知的笑話，甚至富涵寓意。例如〈多毛與禿頭的故事〉，這篇故事曾錄製在古巴知名演員 Rosendo Rosell 的唱片裡，它是講述一個多毛先生爲了逃避死神的緝捕，而把濃密的頭髮剃光，但是很不幸地，死神突然改變緝捕目標，轉而追殺禿頭的人，所以最終他仍然逃不過命運的追逐。此篇的寓意是：「所有人都得死，但是有些人更該死！」（TTT 335），令人啼笑皆非。

卡布雷拉・英梵特在小說中也敘述了「潛意識笑話」，也就是只要提到幾個關鍵字，讀者就能立刻心領神會，呵呵大笑。例如文本中一句「模仿 Vitor Perlo（就是那個因爲頭型而稱他是 Von Zeppelin 的人）」（TTT 221），要了解這類型的笑話，前提是必須追溯到故事的源頭。一個小孩從學校哭著回家，對媽媽說：「同學們都叫我 Zeppelin，因爲我的頭很大」，媽媽一大圈一大圈撫摸著他的頭說著：「可憐的孩子，你的頭一點都不大」。另外一個潛意識笑話是透過字面上的暗示來博君一笑。文中一句話是：“Esteta como Beteta”（TTT 79），西班牙文 teta 是乳房之意。這則笑話的出處是：一位先生坐公車時，目不轉睛地盯著一個女孩的胸部，女孩不堪其擾，問道：「Es usted de los Mira Mira de Palmira?」

西文中 Mira 是「看」的意思，而 Palmira 是城市名，她所問的是：「您是 Palmira 城市「看」姓家族的人嗎？」，她故意強調城市尾音“mira”，以及那人的父母都姓「看」的意思。這位先生卻回答：“No. Soy de los Mira Tetas de Placetas”，“Placetas”也是城市名，中文譯爲：「不是，我是 Placetas 城看乳房那家子的人」。這裡 Mira（看）和 Tetas（乳房）可以是指家族父母姓氏。

荷西・桑切斯・包帝（José Sánchez-Boudy）認爲《三隻傷心的老虎》中有所謂的「強迫式笑話」（chistes forzados），此一類型的笑話非常勉強，也因爲勉強，失去自然的趣味性。桑切斯・包蒂說：「在古巴也有強迫式笑話，就是指當一則冷笑話試圖讓人發笑，卻一點都不好笑時」（93）。「指這個笑話令人感到愉悅與佩服，儘管急欲製造趣味性，但是絕不會使人發笑」（94）。而這些強迫式笑話都是作者自己發明創造的，並非古巴民間流傳的典型笑話。探討強迫式笑話，也必須先闡明一些古巴當地用語。舉例，在古巴，人們通常以一句話安慰受害者或做事不順心的倒楣人：「要是你有錢，……」，然後對方就會回答：「要是我奶奶有輪子的東西，那肯定是腳踏車」，受害者通常會以此句話表示自己的無奈，而小說的敘述者故意改變這句用語：「要是我奶奶有輪子的東西，那肯定是福特轎車」（TTT 427）。

《三隻傷心的老虎》中有女性歧視的影射，古巴青年柯達敘述一個釣魚的夢境：「我夢到這六十八天期間在夜晚到海灣上，連條普通魚或沙丁魚都沒釣到」（TTT 160）。事實上，古巴人經常用魚來形容女人，所以柯達指的不是釣魚，而是釣女人。「在古巴用語上，形容女人是魚，是指她長的很醜，身材也差，而沙丁魚在這裡不是真正的魚，而是指一個長得普普通通的女人，」（Sánchez-Boudy 42）。小說中一個黑人女歌手愛絲德蕾雅就被譬喻成一隻大黑鯨，除了順應古巴以魚類來描述女人的習慣用語外，似乎也涉及到黑白人種的問題。卡布雷拉・英梵特在一九八五年的另一部作品《聖煙》（*Holy Smoke*）中引用了費南多・歐帝茲

（Fernando Ortiz）的〈雪茄與糖的相對論〉，[7]因爲從這兩樣古巴農作物的加工過程來看，可以得到以下的理論：

> 雪茄是暗色的，從黑色變到咖啡色；糖是亮色的，從咖啡色變到白色，雪茄不改顏色，生於棕色死於同種色，糖改變顏色，生於棕色然後變白。深褐色可口的糖漿形成糖衣，經過加工變成白色，銷往全世界，送入人們的口中，賣價好，成了上等的產品。（Skirius 75）

在古巴，種族歧視是無可避免的，白人的遷移與黑奴的引進代表自由與奴隸共存在這片土地，而糖的地位永遠處於雪茄之上，它被稱爲「阿波羅之女」，雪茄則被稱爲「地獄之后的繁衍」（Skirius 73）。今日的古巴已無法脫離非洲文化。將此論點擴大到黑白文化的融合上，包括影響古巴與其他拉丁美洲國家的非洲音樂，舞蹈與生活習慣。

作者在小說中大量使用模仿（pastiche）而形成文學中的文學，意即後設小說（metanovela）探討的重點，最明顯的部分就是模仿古巴其他作家文風，或是運用他們的作品片段來描寫托洛斯基之死。一九一七年俄國革命，托洛斯基從強烈抨擊列寧到加入布爾什維克黨，成爲列寧得力助手，但是自一九二一年，他的托洛斯基主義被人批爲違背列寧原則的孟什維克邪說，招來更多反對他的聲浪，也因爲他不輕易屈服的性格，導致其政治生涯開始黯淡。一九四〇年史達林派的一位西班牙共產黨員梅那德（Jacobo Mornard），又名梅阿卡德（Ramón Mercader）行刺托洛斯基，此一歷史事件在卡布雷拉・英梵特的筆下，呈現多樣風貌，其中模仿馬帝（José Martí）的詩作〈玫瑰之鞋〉（"Los zapaticos de rosa"）並改其篇名爲〈玫瑰之斧〉（"Los hachacitos de rosa"）最令人印象深刻。現代主義修辭精緻、表達優美，並抒發情感，時而過於矯飾，但是這樣

[7] 費南多・歐帝茲被古巴人尊稱爲「我們的第三發現者」，他於 1940 年寫下這篇文章，引起廣大迴響。他畢生致力於研究非洲與拉丁美洲文化的關係，此篇敘述到許多有關糖與雪茄的象徵、特質、與對立。

殘忍的謀殺事件卻能以此風格陳述，從背叛與殺害的瞬間展露出死亡的藝術，並美化兇殺過程，也稱得上是對歷史的嘲諷。

卡本迪爾（Alejo Carpentier）以巴洛克風格創作的作品《迫害》（*El acoso*）也被卡布雷拉・英梵特改名爲《日落》（*El ocaso*），模仿卡本迪爾善於使用建築學與生理學詞語，重建華麗冗長的敘述，例如文中的一段：

> 他看到書旁的一頭白髮，思索著若是要劈開腦袋，進入大腦，或許深達延髓，就應該刺進頭皮，頭骨，再進入腦膜，（a.硬腦脊膜；b. 蛛網膜；c. 軟腦脊膜）。（TTT 243）

這段主要描寫梅阿卡德在背後盤算刺殺托洛斯基的方式，相當血腥暴力的描繪，接著伴隨而來的是交響樂曲。文中開頭是這麼寫的：「在聆聽每分鐘三十三轉的交響曲《爲死去公主所做的孔雀舞》時閱讀之」。藉著莫立斯・拉菲爾（Maurice Ravel）激昂的音樂作品來闡述托洛斯基之死。值得一提的是，在此亦呈現音樂結構的運用，卡本迪爾的作品《迫害》以義大利文開場：

> 由貝多芬作曲的英雄交響曲是用來緬懷一個偉人，他奉獻給他的至高無上的王子羅伯寇威茲，五十三交響曲，第三號。（Carpentier 15）

卡本迪爾的《迫害》敘述一個被追逐者逃到一家歌劇院，而此時正在演奏貝多芬的英雄交響曲，《迫害》一文結構上是採奏鳴曲形式，所以在《三隻傷心的老虎》中，卡布雷拉・英梵特以同是音樂家拉菲爾的作品用義大利文來諷刺卡本迪爾作品繁雜的結構：「我的作品的重要性仍讓我犯下許多過錯」（TTT 241）。批評家瑪格列（Rose Margaret）就是這樣解釋道：「嘲弄（parodia）是批評兼滑稽的手段，來懷疑模擬的結構」（Sklodowska 11）。

小說中也模仿了利諾・諾巴斯・卡爾沃（Lino Novás Calvo）、尼可拉斯・紀廉（Nicolás Guillén）等古巴作家。其中「在那兒給我捉住梅那德」源自利諾・諾巴斯・卡爾沃的一則短篇故事〈在那兒給我捉住那人〉"Trínqueme ahí a ese hombre"，原創是描述一個老人與病臥在床妻子的故事，同樣採詩文並茂的寫法；卡布雷拉・英梵特卻能以獨特的手法重新寫下托洛斯基之死的歷史軌跡。另外，命名爲〈雅克・梅那德之輓歌〉模仿尼可拉斯・紀廉的詩作：

> 我不知你為何而想
> 萊昂・托洛斯基，為何想是我告訴你過
> 我手中的斧頭
> 是你斬斷你自己的頸後（TTT 252）

尼可拉斯・紀廉的詩作名爲〈我不知你爲何而想〉，充滿對革命的無奈與惆悵。在此可以做個比較：

> 我不知你為何而想
> 士兵，為何想我痛恨你
> 若我們是同一體
> 我
> 你（Guillén 109）

藉由紀廉的詩句，卡布雷拉、英梵特表達兇手狡獪的心思，針對卡布雷拉・英梵特的「改造」與被模仿的原文之間的關係，有這樣的評論：「模仿並非以寄生的重覆性來喚起之前的原著，而應該是一種創造性的違背」（Sklodowska 14）。也就是說，卡布雷拉・英梵特的詩句是靈感啓發的另一種創作，不是剽竊紀廉原創的詩句。由此可知，卡布雷拉・英梵特破壞其他作家創作的原文，延伸發展出新的東西，同時，從書寫來闡明文學無限發展的可能性，並扭曲語言以及古巴作家們的文學風格。

有些專著作家試圖明確區分嘲弄（parodia）與諷刺（sátira）兩大名詞的解釋。喬瑟夫（Dane Joseph）有此說明：

> 嘲弄的目標是「文本內在」（intratextual），亦為既定的形式；而諷刺是趨向「文學外部」的現實。嘲弄可以是喜劇的，但是諷刺絕對是喜劇。嘲弄作用在於嘲諷戲謔，而諷刺助長漫畫式的誇張來傳達道德批判的訊息。（Sklodowska 12）

《三隻傷心的老虎》就是以諷刺來描寫古巴政權的轉移。雖然卡布雷拉・英梵特一再宣稱此部小說爲非政治性的作品，但事實上，政治的影射是無可避免的。因此，桑切斯・包帝（Sánchez-Boudy）評論道：「大致上，很多時候笑話是用來抨擊並且避免這些結果……所以在古巴，人們戲說駭人之事」（66），這裡的駭人之事指社會的不公正，常在民心。舉小說中的一例：

> 昨天，不知是哪戶倒楣人家的牛，被敵人丟置在我們村莊的炸彈炸死了。這些沒心沒肺的人很快會為他們的罪行付出代價。我們的軍隊克敵制勝，渾沌將軍，垮國領袖。（TTT 386）

作者瞥見卡斯楚的勝利，諷刺巴帝斯塔的失敗，但是作者並不力挺實行極端改革還滿口謊言的卡斯楚。當巴帝斯塔的軍隊被完全殲滅後，卡斯楚欺騙國人，說出當時的哈瓦那是被敵軍巴帝斯塔所炸，但事實上是一位流亡者駕駛飛機投擲炸彈以抗議卡斯楚政權。「失敗的菲德爾」"Fidel Fiasco"（TTT 210）蓋上潘朵拉之盒，卻又開啓另一盒。「我們克敵制勝，渾沌將軍，垮國領袖」是卡斯楚勝利的宣示，但其實也是卡布雷拉・英梵特以雙關語同時嘲諷兩個古巴獨裁政權的文學技巧。

卡斯楚臨時政府推行一些計劃，來改善經濟與農業，他對外宣稱民主共和國的建立，並強力實施農業改革。起初，這些農業改革確實引起國人廣大的迴響，只是最後，人們了解到他不過是在編織海市蜃樓。卡

斯楚許多不可行的計劃中，有一項是想將薩巴達沼澤地排水處理，然後種植許多花草樹木來預防颶風，所以在小說《三隻傷心的老虎》中，提到了古巴青年雷恩・萊亞爾（Rine Leal）二項別出心裁的發明構想：脫水水錠以及城市保險套。「雷恩發明了脫水水錠，三兩下就解決了無法解渴的科學技術問題，以及阿拉伯益發嚴重的水荒……只要從口袋裡掏出水錠植入沙漠地下即可」（TTT 382）。在沙漠中行走只要有脫水水錠，不用擔心找不到綠洲，甚至一放入杯子裡，它就能融化成水。另一項發明是城市保險套：「用膨脹的尼龍大袋子蓋住整個城市」（TTT 383）。這個大袋子可以阻隔陽光與寒冷。雷恩的發明荒唐可笑，就好像卡斯楚那些不可行的濫點子一樣。

小說到了尾聲仍舊充滿對政治不滿的諷刺語氣。卡斯楚有一個口號：「革命得利益，反革命無權力」（Hernández-Lima 42）。小說〈後記〉是一個女瘋子在自言自語：「……不是我的空氣，不是我的家，他的炸彈裝置在各處……我已無法承受，搜，搜，搜……他把我開膛剖肚，看看裡頭是什麼顏色，我已無法承受」（TTT 451）。此段中「不是我的家」源自革命前的一標語：「菲德爾，這是你的家」（Hernández-Lima 103）。此外，另一個政治諷刺是一位精神分裂的女病患，在心理治療中發問一個問題：「醫生，您是正統的嗎？是ㄓㄥˋ正ㄊㄨㄥˇ統，不是嗎？醫生，您可知道？這次我是自己花錢來看的」（TTT 74）。古巴從一九五二年逐漸展開掛名「純正」（Auténtico）巴帝斯塔與「正統」（Ortodoxo）卡斯楚的競爭，而人們終究棄巴帝斯塔的腐敗，轉而支持正統的卡斯楚，女精神病患的敘述是自嘲也是嘲弄政治。

四、結語

《三隻傷心的老虎》集中在文字遊戲的幽默上，例如文字書寫的變化，神秘數字，嘲弄與玩笑。視覺上誇張的書寫方式包含圖解，回文，同形異義詞的文字遊戲等，小說的神秘數字與希臘哲學大師畢達哥拉斯的理論有關。從結構主義到解構主義時代，作者重建並重整符號。此外，

小說是後設小說，作者採「互文指涉」，引用古巴，英國、德國、北美等其他作家的作品，對此，必然要提到多國語言；相對多國語言的文明，另一方面，則是通俗的在地黃色笑話，恰確呈現出古巴真正的多元文化。卡布雷拉・英梵特知曉文學嘲弄歷史的脈絡並且將之運用。中世紀，文人將嘲弄放在史詩中，好讓人們朗誦道出；而卡布雷拉・英梵特不是將它視爲文學上的裝飾點綴，而是賦予一個意識。十九世紀法國作家雨果曾說：「一個偉大事件的背後都有嘲諷」（Sklodowska 8），無可否認，作者在《三隻傷心的老虎》中走筆瘋狂，試圖掙脫拘束之衫，建立了拉丁美洲另類的新小說。

這部作品深入古巴人民的認同與存在問題，描繪出社會潛藏的危機，從小說角色、作者與讀者之間，形成外在結構的二元論與三元論，並且從中窺探生存的困惑。還有其他值得探討的是，談笑間透露的末世訊息，文中多處敘述與《聖經》的〈啓示錄〉情節相符，在哈瓦那美麗昏眩的霓虹燈下，目睹了骯髒污穢的城市景象，延伸出對於糜爛生活的虛無思想。另外，卡布雷拉・英梵特乃電影藝術之愛好者，小說所提及的電影議題或電影語言的敘述方式可以成爲研究的另一方向。

引用書目

Alvarez-Borland, Isabel. *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante.* Ediciones Hispamérica: Gaithesbupe, 1985.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres.* Barcelona: Seix Barral, 1967.

—— . *Ella cantaba boleros.* Madrid: Alfaguara, 1996.

Carpentier, Alejo. *El acoso.* Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983.

Corral, Wilfrid H. *Los novelistas como críticos.* México: Ediciones del Norte, 1991.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hipanoamericana.* Barcelona: Ariel, 1987.

Goytisolo, Juan. "Lectura cervantina de TTT." *Revista Iberoamericana* 42 (1976): 1-19.

Griffo, Luis. "Laura y la identidad en *Tres tristes tigres.*" *Cuadernos hispanoamericanos* 538 1995.

Guillén, Nicolás. *Summa Poética.* Madrid: Cátedra, 1990.

Hernández Lima, Dinorah. *Versiones y reversiones históricas en la obra de Cabrera Infante.* Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

Jiménez, Reynaldo L. *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres.* Miami: Ediciones Universal, 1977.

Kristeva, Julia. "Revolution in Poetic Language." *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Machover, Jacobo. *La Habana. 1952-1961: Memoria de las ciudades.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.

——. *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante.* Miami: Ediciones Universal, 1996.

Pérez-Ruiz, Mario M. *Pitágoras.* Barcelona: Océano Grupo Editorial, 2000.

Sánchez-Boudy, José *La nueva novela latinoamericana y "Tres tristes tigres"* Miami, Florida: Ediciones Universal, 1971.

Skirius, John. *El ensayo hispanoemricanp del siglo XX*. México: Fondo de Cultura, 1994.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana.* New York: John Benjamins Publishing Company, 1991.

Souza D, Raymond *Guillermo Cabrera Infante-Two Islands, Many Worlds*. Texas: U.S.A, 1996.

林青俞，輔大西研所畢業，龍華科技大學應用外語系講師。

黑色幽默：解析《總統先生》的魔幻世界

陳 小 雀

摘 要

拉丁美洲的政治動盪不安，長期陷入獨裁政體，因此耕耘出一系列獨裁小說。瓜地馬拉作家阿斯圖里亞斯（Miguel Ángel Asturias）於一九六七年榮獲諾貝爾文學獎，其小說《總統先生》雖然影射瓜地馬拉獨裁者艾斯德拉達（Manuel Estrada Cabrera），但在小說中並未註明故事發生的時間或地點，甚至獨裁者的名號，可視爲任何一個拉丁美洲獨裁者的原型。作者將獨裁者幻化爲馬雅火神多以爾（Tohil），兩者之間有象徵意義：馬雅初民社會以活人獻祭取悅火神，使聖凡兩界得以共生；現代獨裁社會以逮捕、處決異己份子取悅獨裁者，維持社會秩序。本文由神奇與魔幻意象爲出發點，解析阿斯圖里亞斯的魔幻寫實手法，並探討《總統先生》的黑色幽默。

關鍵詞：魔幻寫實，拉美文學，阿斯圖里亞斯，《總統先生》

---

* 本文 91 年 6 月 5 日收件；91 年 9 月 16 日審查通過。

一、前　言

二十世紀四十年代起，帶有神奇與魔幻意象的拉美新一代小說爭相出頭，紛紛進軍世界文壇，被烙上魔幻寫實主義（realismo mágico）的印記，[1]弗瑞斯（Ángel Flores）在一九五五年的論點更將魔幻寫實主義囿設成拉美小說的趨勢與特色（Flores 17-24）。半個世紀以來，有關魔幻寫實之論述雖已汗牛充棟，然而，意見相當分歧，羅迪格斯・蒙內加（Emir Rodríguez Monegal）甚至認爲，「魔幻寫實」已被濫用，有如一群失聰者之間的對談，各說各話（26-27）。話雖如此，魔幻寫實是新舊小說的分野，是一個觀念，是作家書寫拉美亂離社會、混沌政治、頹靡經濟的方法。

一九四八年卡本迪爾（Alejo Carpentier）在卡拉卡斯《國家報》（*El Nacional* de Caracas）中以「美洲的神奇事實」（lo real maravilloso americano）爲標題，[2]拋開拉美區域藩籬與文化異同的禁忌，揭櫫拉美新的文化認同。卡氏以「神奇事實」帶領讀者探源拉丁美洲，不論是加勒比海地區詭異的黑人巫毒（Vodú）傳統、中美洲謎樣的馬雅文明、南美洲驚奇的安地斯山區文化、或是傳承自歐洲傲骨的白人克里歐優主義（criollismo），[3]皆爲事實；無論這個事實是歡、抑或悲，均是拉美大千世界的發展史。神奇事實是卡氏自創，屬於他個人的文學圖騰；魔幻寫實則是借用歐洲名詞，爲大家的文學符碼。兩者之間的疆界曖昧不清，區分不易，評論界多年筆戰亦無結論。神奇事實與魔幻寫實均刻意書寫拉美的神秘境地，其異同之處，就如二位諾貝爾文學祭酒阿斯圖里亞斯（Miguel Ángel Asturias）和賈西亞・馬奎斯（Gabriel García Márquez）之一般，雖同爲魔幻寫實代表作家，但彼此風格、定義迥然不同。

雖是神奇事實的創造者，卡本迪爾被歸於魔幻寫實作家之列，與阿斯圖里亞斯同時被譽爲魔幻寫實主義之先鋒（Jean Franco 310）。兩人乘車戴笠於巴黎一同渡過流亡歲月，有極契合的意識形態，在文學創作方面應該有些許的影響。阿斯圖里亞斯自一九二二年開始書寫《總統先生》（*El señor presidente*, 1946），每當完成一個章節便對卡本迪爾和烏斯拉・皮耶德里朗讀，俾能得到好友的意見與評論；因此，我們斷言：卡本迪爾的神奇事實與阿斯圖里亞斯的魔幻寫實早就相互影響，雖然最後呈現的風貌各不相同，「神奇的事實」與「魔幻寫實」有異曲同工之妙，反映出真實且多元的美洲內涵。不論是卡本迪爾筆下的暴君克里斯多夫（Henri Christophe），[4]抑或阿斯圖里亞斯的艾斯德拉達（Manuel Estrada Cabrera）；無論是黑人巫毒的鼓聲禱詞，或是馬雅的活人獻祭，均是拉美多元文化交融的成果。

《總統先生》是阿斯圖里亞斯的第一部小說，融合夢境、神話等魔幻手法，描寫一個獨裁者如何運用權術鞏固政權，故事主人翁雖然影射瓜地馬拉獨裁者艾斯德拉達，但在小說中並未註明故事發生的時間或地點，亦未明示獨裁者的名號，因此可視爲任何一個拉丁美洲獨裁者的原型。其故事主軸爲總統和卡納雷斯將軍二人的政治鬥爭。當一個被喚做「傻子」的乞丐誤殺巴拉瑞斯上校後，總統便藉由這個事端控告卡納雷斯將軍和卡爾巴哈律師是兇手，好爲自己肅清政敵。總統的心腹米開・卡拉・德安荷爾受命去執行這項陰謀。然而這個政治鬥爭牽連的不只是將軍、律師二人，甚至其他人，例如：堅決不作僞證的乞丐「蚊子」活活地被打死，羅達斯一家人因太太菲迪娜與將軍的女兒卡蜜拉認識而遭遇到不幸，米開・卡拉・德安荷爾因爲愛上卡蜜拉而惹來殺身之禍，卡

[1] 德國評論家弗蘭茲・侯荷（Franz Roh）於 1925 年首次以魔幻寫實（realismo mágico）一詞詮釋十九世紀末、廿世紀初之後表現主義繪畫風格。在拉丁美洲，委內瑞拉作家烏斯拉・皮耶德里（Arturo Uslar Pietri）於 1948 年在《委內瑞拉的文學與人民》（*Letras y hombres de Venezuela*）一書中，借用「魔幻寫實」形容拉美新一代文學的特點；古巴的波爾敦多（José Antonio Portuondo）也於《知識的英雄主義》（*El heroísmo intelectual*）裡引用烏斯拉・皮耶德里的「魔幻寫實」觀念。

[2] 該文在 1949 年被收錄於《這個世界的王國》（*El reino de este mundo*），成爲卡本迪爾之自序。

[3] 在拉丁美洲出生的歐洲白人於殖民地時代被稱爲克里歐優（criollo）。

[4] 海地於 1804 年獨立建國，1806 年分裂爲二。克里斯多夫在北部稱王，大興土木，建造數座金碧輝煌的皇宮城堡，冊封黑人王公貴族，實施大莊園制，編織一個仿傚封建歐洲的國度。克里斯多夫於 1820 年被刺身亡，留下的峻宇雕牆成爲人類文化歷史的重要遺產。

蜜拉則飽受喪父、喪夫之苦。

本文擬由神奇與魔幻意象爲出發點，解析阿斯圖里亞斯如何從歐洲超現實主義者蛻變成拉美本土魔幻寫實的實踐者，並探討《總統先生》的黑色幽默。

二、神奇與魔幻

拉美文學從西葡殖民時期的模擬、仿傚，到二十世紀中葉技巧臻於成熟，雖然拉美作家汲取歐洲文藝精華以成傑作，但不可忽略美洲自然地理與社會環境之養成。在自然地理方面，美洲壯麗的山川蘊釀了作家的氣勢；社會環境方面，獨立以後，閱牆之禍導致美洲聯邦夢碎，政治落入帝國霸權主義的桎梏中，經濟陷入依賴理論的泥沼裡，諸多困境塑造出知識份子有別於歐洲的哲學思想與行爲模式；此外，墨西哥大革命（1910）落實的民族魂魄和古巴大革命（1959）追求的解放精神，引起拉丁美洲廣大的回響，使文人在國家社會改革洪流中興起社會責任和政治意圖，試圖在國際舞台中尋找拉美應有的歷史地位，此種「社稷興亡匹夫有責」的使命感深深影響寫作風格，於是，「爆炸文學」（boom）因應而生。

二十世紀初的巴黎對拉丁美洲的知識青年而言乃是文藝聖地，不論是被迫流亡，抑或自我放逐，於二十年代陸續抵達巴黎，盡情吸收歐洲各類文學流派，聚集在蒙巴那斯（Montparnasse）的咖啡廳、小酒館裡談詩論藝，關心祖國的政治情勢，歐洲的現代主義技巧就在罣礙美洲烽火之際，被提煉爲拉丁美洲的文學特徵。

不必諱言，沒有法國高蹈派與象徵主義的濡染，就沒有以達里歐（Rubén Darío）爲先驅的拉美現代主義；歐洲超現實主義啓發阿斯圖里亞斯的印地安意識與本土化思想，使他擔負起馬雅族人之「大舌」重任，以筆墨歌頌光榮的過去並緬懷失落的文明；巴洛克風格將卡本迪爾造就成時間與空間藝術之全才，聲光交錯地書寫美洲；馬利亞得基（José Carlos Mariátegui）的歐洲行使他更領悟馬克思主義，成爲日後秘魯馬克思社會主義實踐者與印地安人權保護使者，其《解析秘魯事實的七篇論文》（*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* 1928）更成爲今日拉美論說文體的圭臬。僅有如葛梅斯・卡里優（Enrique Gómez Carillo）之流，[5]全心效忠巴黎式的波希米亞精神，雖然作品歐化有餘，卻完全喪失美洲之根本。歐洲提供作家技巧，美洲祖國提供靈感。

卡本迪爾對「美洲的神奇事實」一詞之詮釋，著墨於美洲自然風光與多元文化的讚頌。在篇幅不長的序言裡，卡本迪爾重複了二十一次「神奇」等相關用詞，強調美洲的大自然、人物原型與神話色彩均具有神奇意象，提供拉美作家源源不絕的創作靈感。阿斯圖里亞斯小說中的想像、夢境與神話等魔幻意象，正是拉丁美洲多元混血文化之激盪事實，即使是歐洲超現實主義者刻意營造出來的奇異效果皆無與倫比。西班牙文「神奇」（maravilla）源自拉丁文（mirabilia），即「令人讚佩之事物」（cosas admirables）。美洲「神奇」意象可追溯自初民自然崇拜之巫風（magia），以及薩滿（chamán）運用超自然力量溝通聖凡兩界之巫術（magia blanca o negra）。印地安原住民順乎自然的公社生活、民族風情、宗教信仰，殖民時期多元一體的社會現象，以及之後來自非洲的巫毒教，看在歐洲人士眼裡，或許是怪力亂神的魔幻之道，然而對崇尚自然與巫風的拉丁美洲人民而言，則是神奇。

現在以大自然、人物原型與神話意象爲藍圖，解讀阿斯圖里亞斯的魔幻寫實技巧特色、形成背景，以及所背負的時代責任。

美洲幅員遼闊，地形多貌，有火山巨嶽、崇山峻嶺、茂林修竹、濕地沼澤、大漠荒野、澎湃江河，提供小說創作的地理標記（geo-logos）（Orzhitskiy 99-104）。魔幻寫實所舖陳的地理標記皆出自作家對美洲土地熱愛之情，既無長篇大論的自然風光書寫，亦無矯飾誇大之辭藻，而是藉由地區性的景色描寫凸顯全國、甚至全美洲的困境，諸如國家主權、社會經濟、百姓人權、土地生態等問題，這也是拉美魔幻寫實技巧達到爐火純青之地步。

---

[5] 葛梅斯・卡里優（Enrique Gómez Carillo, 1873-1927）瓜地馬拉作家，長年旅居法國，著有《靈魂之醒悟》（*El despertar del alma*）等作品。

《總統先生》雖未註明其故事發生地點是瓜地馬拉，但卻釋出明顯的地理標記：從一個受現代化口號鼓動而急於成爲世界性大都會的城市擴展到一個在十九世紀末、二十世紀初任由新帝國主義宰割的小國家。小說的空間由市中心的大教堂爲座標開始向外伸展，筆觸極富對比：夜晚污穢粗俗的乞丐聚集在大教堂的門廊過夜，魑魅魍魎般的武裝軍人在街上巡視，使神聖的宗教殿堂沾染犯罪的血腥，無法發揚神的慈愛。城中廣場被命名爲「閱兵廣場」（Plaza de Armas），秘密警察組織網籠罩整個城市而形成一個大型的「閱兵廣場」，於是，許多小說人物爲了逃離邪惡（獨裁體制）而紛紛出城：「傻子」殺死上校後逃亡到郊區，倒臥在垃圾堆裡編織美麗的夢，幻想搭火車出城，越過一山又一山，終究還是被逮捕並被射殺於大教堂門廊之前；卡納雷斯將軍因被控謀反而倉惶逃離城市，由一個雄心勃勃的軍人變成過街老鼠，有意組織革命軍推翻暴政，然而壯志未酬身先死。

根據馬雅信仰，大自然是神聖的空間，也是聖凡共生的空間。在《總統先生》裡，大自然總與逃亡者的命運糾結一起，使空間披上神秘外衣，更凸顯獨裁政治下的恐怖氣氛，以及逃亡者對家鄉山水的依戀：

> 天一亮，兩人在國界道別。翠綠的草原上，濃密樹林的山谷裡，小鳥處處歌唱，好像一個音樂盒，鱷魚形狀般的雲彩帶著光亮飄浮過森林。（Asturias 1990: 201）

> 迎面而來的村莊，一閃而過，很快消失在腦後，似乎是一個無人居住的廢棄村莊。在教堂和墓園間大片荒蕪玉米田裡，還留著一間小屋。但願我能和興建教堂的人一樣地有信仰！村裡只留下教堂和墓園，也只存在著信仰和死人！歡樂已隨風而去，不禁潸然出涕。這片春光明媚的土地是他的故鄉，他的溫柔，他的母親。一旦他把那些村莊拋在腦後，從此就如同行屍走肉般，在異國他鄉隱姓埋名，過去的一切只能埋葬在交錯的樹林和陰森的墓碑之下。（Asturias 1990: 275）

美洲人種多元，有印地安原住民、歐洲白人移民、混血兒、非洲的黑奴，造成社會階層的衝突與對立，同時也添加色彩與興味，提供絕佳的小說人物原型創作，更藉由人物寫照反映現實社會。於是，思想家的理性精神，原住民的薩滿文化，民族英雄經略天下的雄心壯志，寡頭暴君的苛虐無道，外國商賈的功利主義，與礦工蕉農的宿命論等，藉由小說家的生花妙筆，形成獨裁小說、政治小說、革命小說、香蕉小說與本土化小說之中心主題。在《總統先生》中，阿斯圖里亞斯勾勒出一代梟雄的圖像與其複雜性格，強論生活在官僚體系以及黑暗社會中的男男女女，惟有藉潛意識的狂想和無意識的夢想才得以舒緩緊張的情緒，也惟有靠緬懷過去和幻想未來才能得到暫時的寧靜。

> 渾渾噩噩，有人進入他的夢境中，放輕腳步，生怕驚醒他……那是傻子的母親／…／
> 他依偎在母親懷裡，覺得輕鬆許多。孕育他生命的母親懷抱，有如吸水紙，吮淨了他的傷痛。多麼溫暖實在的庇護所！（Asturias 1990: 25-26）

哥倫布前的美洲原住民文明多爲崇巫信鬼，重祀典，再加上美洲多樣的自然地型，容易營造神秘氣氛，進而產生神話。神話是初民解釋大自然波譎雲詭的集體思想，紀錄人性的喜怒哀樂、恩怨情仇，神話也是反映初民行爲模式與社會結構的複雜產物（Lévi-Strauss 230）。在拉丁美洲五百年的天主教文化洗禮過程中，印地安原住民一直被視爲低劣族群，在社會邊緣裡過著傳統的生活，祀典、卜筮、巫術仍然是印地安人民的生活大事，藉由口耳相傳的神話歌頌先人，憑弔過去。阿斯圖里亞斯提及：「在印地安人純真的思想裡，現實與虛幻之間沒有界線，真實與夢想也無分水嶺，而是相互交織成魔幻事實」（López Álvarez 80）。

由於長期被剝削與迫害，以及受到天主教文明的同化與習染，印地安人民期待屬於他們的正義早日到來，以協助脫離被奴役的生活，原住民神話傳說漸漸被賦予「啓示錄」之色彩，成爲美洲的「彌賽亞」神話原型，例如：流行於猶加敦半島地區的《豹的預言書》（*Libros de Chilam*

Balam）、或是秘魯地區的印加復活傳奇（El mito del Inkari）。這類神話、傳奇賦予印地安人民有勇氣面對社會的不公，在強權的淫威之下蟄伏冬眠，等待春天復甦。此外，美洲的「彌賽亞」神話容易感召英雄，使他們置個人生死於度外，起義反抗強權。宗教是窮人的鴉片，因此，我們不難理解「光明之路」、「杜巴克・亞馬魯革命運動」（MRTA）、或是「貧民游擊隊」（EGP）等組織之形成原因，[6]他們所策畫的游擊行動除了反映出原住民對土地與宗教的依賴，尚隱藏著一股希望，期盼以革命方式找尋神話中所允諾的新天新地；同時我們也可以理解，爲何那些受美國霸權政策保護、打著現代化口號、且自稱衛道人士的統治階層極力撻伐這些游擊隊組織。

神話是神奇的集體思想，內容可以是怪誕詭譎，亦可驚采絕豔，對拉丁美洲原住民產生強而有力之影響力，惟有生活在神話中的印地安原住民才得以對抗不義的官僚體系，尋求解放。二十世紀的小說家意識到神話的力量，將之運用於創作上，成爲魔幻寫實的技巧之一，藉以穿透美洲的內幕。從阿斯圖里亞斯的《總統先生》、《玉米人》、《強風》（*Viento fuerte*, 1950）、《逝者之眼》（*Los ojos de los enterrados*, 1960），史可薩（Manuel Scorza）的《羅布雷斯之歌》（*Cantar de Agapito Robles*, 1979），以及巴加斯・尤薩（Mario Vargas Llosas）的《世界末日之戰》（*La guerra del fin del mundo*, 1981），皆可窺見美洲式的「彌賽亞」神話原型。

> 人們已經不喜歡日常的工作，也不願再過著溫馴家畜般的生活，為了改善生活，他們加入小夾克的革命軍行列裡，小夾克乃是卡納雷斯將軍的暱稱，因為，小夾克答應廢除土地國有制，歸還他們以前被強制徵收的土地……（Asturias 1990: 206）

阿斯圖里亞斯是擅用神話意象之翹楚，以馬雅神話重塑光榮的過去，並藉以嘲諷動盪的今日，將古代和現代兩種不同的情境融合在同一時空之中，使小說情節的鋪陳遠離枯燥無味，因此，在其小說作品中俯拾皆是符號、意象與神話，似乎說明了他試圖透過文學作品還原瓜國古文明的歷史地位。神話是天真原始的童言，神話也是無所不能的神蹟。當現實的社會、政治一片混亂，無解之時，惟有藉由神話，召喚超自然界的力量毀滅惡果才得以創造新生。面對國家社會亂離景況，阿斯圖里亞斯於《總統先生》的尾聲中無助地留下一絲希望伏筆，[7]重生的希望則日後透過神話在《強風》和《逝者之眼》中實現。

阿斯圖里亞斯的小說主題有敘述鄉土情懷，也有訴說政治抗爭與社會衝突。不論那一類主題皆可看出作者別出心裁地刻畫出人與土地之間的密切關係，投射出返璞歸真尋回本性與探源美洲之渴望。根據馬雅信仰，人是由玉米變成，玉米除了是馬雅人民世世代代的主食之外，更是這個文明的精神象徵，此外，人依賴土地而生，土地是神聖無價的，不該買賣轉讓。然而，二十世紀初美國的霸權主義肆無忌憚地入侵拉丁美洲國家，強佔土地以種植香蕉、咖啡等經濟作物，徹底破壞拉丁美洲原有的文化社會結構。因此，《總統先生》強調人民反抗獨裁者的能量來自於對土地的依戀，《玉米人》中原住民崇拜土地之精神行爲與資本主義剝削土地的物質行爲形成強烈對比，《瓜地馬拉週末》（*Weekend en Guatemala*, 1956）中的敘述者倣效馬雅祭司預言祖國土地將遭受外國強權任意踐踏。

魔幻寫實只是一個表現方法，魔幻手法下的本土思想、政治意圖以及社會責任才是小說創作的動機與目的。阿斯圖里亞斯在其小說中所描繪的社會乃介於真實與虛幻之間，包含相當的想像，卻把現實中的政治、社會、經濟等問題一一呈現，使小說成爲一個證言，具有歷史評析之功用，作爲陳達一個不公平和矛盾社會的依據，他更用絕妙的手法將喜劇與悲劇融入同一時空中，形成「黑色幽默」，藉以揶揄嘲諷獨裁者和其官僚體系，既幽默且嚴肅地擔負起議論政治、批評社會之責。

[6] 「光明之路」（Sendero Luminoso）與「杜巴克・亞馬魯革命運動」（MRTA, Movimientos Revolucionario Túpac Amaru）爲秘魯兩大左派游擊隊組織，由於其革命手段激烈，被國際輿論視爲恐怖組織。「貧民游擊隊」（EGP, Ejército Guerrillero de los Pobres）是瓜地馬拉的游擊隊組織，已於 1996 年十二月廿九日與瓜國政府簽定和平條約。

[7] 阿斯圖里亞斯以「主啊！求您垂憐我們」（Kyrie eleison）爲《總統先生》畫下句點。

三、魔幻的幽默

拉丁美洲自獨立以來，追求民主的道路相當崎嶇，不論是傳統地方寡頭相啖造成無政府的分裂割據現象，或是中央集權的獨裁政體屢見不鮮，同時也觸動文人的憂患意識，將心中所懷、耳目所見、甚至親身經歷寄情於小說。馬蒙（José Mármol）的《亞馬利亞》（*Amalia*, 1851）可稱爲拉丁美洲第一部以反對獨裁政治爲題材的見證小說（Sandova 21），其創作動機是散發政治改革思想，激發群眾反羅薩斯（Juan Manuel Rosas）政權的意識。隨著拉丁美洲政治的動盪，獨裁小說蔚爲風氣，一九七〇年代達到高峰，耕耘出許多傑作，例如：瓦耶伊格蘭（Ramón María del Valle-Inclán）的《潘得拉斯暴君》（*Tirano Banderas*, 1926）、古茲曼（Martín Luis Guzmán）的《首領的陰影》（*La sombra del caudillo*, 1926）、亞雷瓦羅・馬丁內茲（Rafael Arévalo Martínez）的《那個人！》（*¡Ecce Pericle!*, 1946）、阿斯圖里亞斯的《總統先生》、薩拉梅亞（Jorge Zalamea）的《偉大的普倫頓・普倫達已死》（*El gran Burundún-Burundá ha muerto*, 1952）、《國王亞卡的歡宴》（*La fiesta del rey Acab*, 1964）、卡本迪爾的《方法之源》（*Recurso del Método*, 1974）、羅亞・巴斯多斯（Augusto Roa Bastos）的《唯我獨尊》（*Yo, el Supremo*, 1974）、賈西亞・馬奎斯的《族長的秋天》[8]（*El otoño del patriarca*, 1975）、多諾索（José Donoso）的《鄉村之家》（*Casa de campo*, 1978）。其中，瓦耶伊格蘭以西班牙作家身分書寫拉丁美洲獨裁者的故事，[9]不僅《潘得拉斯暴君》被列入拉美獨裁小說之林，其「謬論」（esperpento）的荒誕技巧更對後來的拉美作家影響深鉅，阿斯圖里亞斯即是最明顯的一例（Sandova 12）。

[8] 在台灣譯爲《獨裁者的秋天》。

[9] 瓦耶伊格蘭在《潘得拉斯暴君》中大量使用拉丁美洲的語言，也致力於拉丁美洲地形的書寫，墨西哥似乎成了其小說的地理標記，而潘得拉斯暴君也與墨西哥史上的獨裁者如狄亞斯（Porfirio Díaz）或亞爾瓦羅・歐布雷貢（Álvaro Obregón）有幾分神似。

[10]

獨裁小說通常將政治體制描寫成一個金字塔形的結構，獨裁者與其親信寵佞位在上層，替獨裁者執行各項法令的惡霸佔居下層，支撐這個系統的基礎則是：腐敗與恐懼。腐敗是由忠於獨裁者的奴才瓜分特權及獨攬財富所造成，最後導致國家社會經濟貧困。獨裁政府設置秘密警察系統，組織有效的監視鏈，負責告發、監禁並處決政治犯與其他異己分子和成千上萬的無辜百姓，造成社會的恐懼（Pinillos 20）。這即是拉美獨裁政權的真面貌，正如阿斯圖里亞斯所言：「小說中的恐懼氣氛絕非刻意營造的文學效果，乃是真實的經歷」（Shaw 73）。

> 一張比電話線還細的網，看不見的網，纏繞在樹葉上，將每一片葉子和總統先生連接，以便了解人民內心深處的動態。（Asturias 1990: 41）

毋庸置疑，獨裁小說的主人翁是獨裁者本人，在小說中鮮少直接使用獨裁者的名字，有些被化名爲小說人物，有些則直捷了當以總統先生（el Señor Presidente）、大管家（el Mayordomo）、族長（el Patriarca）、首領（el Caudillo）、至尊（el Supremo）、元首（el Primer Magistrado）等稱之，或如亞雷瓦羅・馬丁內茲以「那個人」替代（Sandova 227）。透過幽默及嘲諷的筆觸，刻畫出一個歷史人物圖像，同時也創造出一個小說人物原型。

獨裁者在小說中的出現次數不一定頻繁，但是小說家藉用空間的描述和小人物的情感、態度與處境，襯托出獨裁者無所不在、無所不能與

[10] 《總統先生》緣自阿斯圖里亞斯 1922 年所作的短篇故事〈政治乞丐〉，經過長時間的提煉，終於在 1932 年完成。1933 年阿斯圖里亞斯自巴黎返國，當時瓜地馬拉的政權落在獨裁者烏必克（Jorge Ubico）手中，阿斯圖里亞斯再次經歷另一個長達十年的獨裁政體，因此這本控訴獨裁政治的小說一直遲至 1946 年才於墨西哥城出版。1921 年當墨西哥舉行墨西哥大革命十週年紀念時，阿斯圖里亞斯曾代表瓜地馬拉的青年學子到墨西哥參加紀念大會，會中與瓦耶伊格蘭相識。瓦耶伊格蘭的《潘得拉斯暴君》於 1926 年問世，雖比阿斯圖里亞斯開始創作〈政治乞丐〉的時間晚了四年，然而其「謬論」技巧卻是使〈政治乞丐〉蛻變成《總統先生》之重要靈感。

至高無上之特質，印證了獨裁者狂妄自大的性格，也增添獨裁者之神秘特性。總統於《總統先生》中僅出現於七個章節裡，其中，在第三十七章〈火神之舞〉裡，米開・卡拉・德安荷爾對總統產生恐懼的幻象，將獨裁者幻化成馬雅基切（Maya-quiché）神話中嗜血的火神多以爾（Tohil），而米開・卡拉・德安荷爾也意識到自己已成爲被揀選的犧牲品將要被獻祭予火神。根據馬雅基切聖書《波波烏》（*Popol Vuh*）所記載，多以爾要求祭司舉行活人獻祭才肯賜予部落火苗，並成爲他們的保護神；祭司爲了確保人祭來源不間斷，於是變成虎豹誘捕他族族人，把他們心臟及鮮血獻祭給火神，或策動戰爭將俘虜獻祭給神靈；於是，在神靈的淫威控制之下形成了原始的奴隸社會制度，爲求得平安，人類必須敬拜神祇，任由祭司挑選活人祭品。《總統先生》也有相同的象徵意義：強調君權神授，以獨裁政體維持社會秩序並鞏固統治者的權力，不俯首帖耳者即遭秘密拘禁、刑罰、處決。總統神出鬼沒從不出現在眾人面前，他和火神一樣，需要一位可以替他揀選祭品的祭司，亦即會「獵」人的「獵人」（cazadores para cazar hombres）：[11]

> 擂—咚—咚！擂—咚—咚！……大地隆隆作響。火神多以爾在要求活人獻祭。部落把最好的獵人帶到祂面前，獵人們已經豎起他們的吹箭，也裝滿了他們的彈弓，準備好要去打獵。「什麼？這些人？他們會獵人嗎？」多以爾問。擂—咚—咚！擂—咚—咚！……大地隆隆作響。「就按照您的要求吧！火的賜予者，只要您還給我們火苗，不讓我們的身體凍僵，不讓我們的骨頭冷的打哆嗦，還有空氣、指甲、舌頭、頭髮都不要凍結！只要不讓我們慢慢死去，雖然為生存我們必須受斬首之苦。」部落回答說。「吾很高興！」多以爾說……（Asturias 1990: 270）

小說第二十三章〈呈達總統的書函〉顯示，每一個人物角色，不論是親朋好友、街坊鄰居、上司下屬等，都可成爲會獵人的獵人，每個人同時

[11] 前者「獵」人爲動詞，後者「獵人」爲名詞。

又都是被鎖定目標的獵物。米開・卡拉・德安荷爾曾是總統最好的獵人，然而獵人最後反成獵物。其名字之西文意思爲「天使臉」（Cara de Ángel），具有相當的諷刺意味。他有天使般俊美的外表，行爲卻宛如墮落天使（Lucifer）替總統執行各項秘密行動，最後爲了卡蜜拉掉入總統的圈套，獻祭了生命。阿斯圖里亞斯分別以蒼蠅和小公雞暗喻米開・卡拉・德安荷爾未來的命運。

> 總統先生正在追捕一隻蒼蠅。
> 「米開，你會玩捉蒼蠅遊戲？」
> 「不會，總統先生……」
> 「啊！你你你你你真的……死到臨頭了……！哈！哈！哈！哈！……嘻！嘻！嘻！嘻！……呵！呵！呵！呵！……呼！呼！呼！呼！」（Asturias 1990: 230-31）

米開・卡拉・德安荷爾就是被總統追捕的蒼蠅。總統假意派他出使華盛頓，他回家整理行李並與妻子道別，當兩人在房間巫山雲雨時，女傭們在天井裡追著一隻小公雞跑，作者安排這兩段情節同時進行，當兩人的情慾達到高潮時，小公雞在吵鬧中撞上牆壁一命嗚呼。如此，米開・卡拉・德安荷爾搭上火車，駛進監獄，駛進死亡之城。

獨裁者以鐵和血治理國家，外表冷靜，內心隱藏著複雜性格，阿斯圖里亞斯以帶有諷刺、嘲弄、挖苦、戲謔之幽默的方式強調獨裁者愛好逢迎巴結，特別是獨裁者與親信寵佞間的對話，有如國王穿新衣一般，大家只會趨承諂諛，沒人說實話：

> 「我以為總統先生你就如大家所言，不適合統治這個國家。」
> 總統好像被刺到一般跳了起來，道：
> 「誰這麼說？」
> 「是我！總統先生，還有許多人也這樣認為。我們都以為總統先生您應該去統治像法國、或自由的瑞士、或勤勉的比利時、或

> 了不起的丹麥……特別是曾經培育出偉大政治家甘貝塔和大文豪雨果的法國，您是領導那個國家的適當人選。」
> 在總統先生的鬍鬚下，露出一個幾乎察覺不到的微笑……
> （Asturias 1990: 40）

強調獨裁者愛好逢迎巴結，幾乎是所有獨裁小說經久不變的共同特色。在寵佞的奉承下，總統戴上富有幻想的尊貴假面具，嘲諷的幽默意味如同馬賽克，一一拼湊出獨裁政府真實的圖像：一個低度開發的國家和一個效忠獨裁者的官僚體系，至於獨裁者本人則是野心勃勃，卻又霸氣不足的暴君。

四、神奇的黑色

阿斯圖里亞斯的小說，刻意筆墨，文采華麗，有詩歌般的音律，聲腔動人心弦；此外，他尚運用色彩添加書寫的興味。若以顏色來分，《總統先生》是一部黑色的小說，黃色是《玉米人》的主色，而《強風》與《綠色的教宗》（*El Papa Verde*, 1954）則是綠色。每一個色彩對阿斯圖里亞斯而言皆有其象徵符號和代表意義。

根據馬雅信仰，在天地的四方與中心各有一棵不同顏色的宇宙樹：東方是紅樹，西方爲黑樹，南方是黃樹，北方是白樹，中心則是綠樹，其中，西方的黑樹由馬雅冥王（Los señores del Xibalbá）掌管。阿斯圖里亞斯以馬雅信仰爲藍本，在《瓜地馬拉傳奇》（*Leyendas de Guatemala*, 1930）和《綠色的教宗》裡加添各種顏色之詮釋。《瓜地馬拉傳奇》中的太陽神（Cuculcán）[12]由黃、紅、黑三色所形成，分別代表早晨、午後、黑夜；黃色象徵能源與生命，紅色是戰鬥與痛苦的顏色，黑色是隕歿和頹廢的同義詞。在《綠色的教宗》裡，阿斯圖里亞斯將馬雅五色對應人體的各部位：綠色象徵人頭，掌管一切；黃色代表心臟、肚臍和性器官；

[12] 亦即羽蛇神，猶加敦半島地區的馬雅人稱之爲 Kukulkán。馬雅神明爲多元一體，羽蛇神又稱爲風神。

紅色是血的顏色，代表戰爭與愛情；白色是母親乳汁的顏色，給予人類生命養分與未來希望；黑色象徵四肢、背與臀部，也是黑暗和夢魘的顏色（Chen 91-92）。在《總統先生》裡，黑色象徵死亡與邪惡，是光無法穿透、無法反射的顏色，與其說黑色是一種顏色，不如稱它爲光的明暗度變化，以及太陽東昇到西落之時空轉移：「死人的重量令地球轉到黑夜，活人的重量再讓地球轉到白晝……如果死人多於活人，那就長夜難明，需要更多活人的重量將白晝轉回來」（Asturias 1990: 227）。換言之，黑色是白色的剋星，若白色象徵希望，那黑色便是絕望，是悲劇結局的先兆。

根據《符號百科全書》（*Enciclopedia de los símbolos*）的詮釋，黑色常與深淵、暗夜、混沌、死亡聯想，在語意學上與大地母親、豐饒、神秘息息相關，又被視爲喪葬、哀悼、弔唁的顏色，亦代表巫術、邪惡，同時黑色對西班牙皇室而言具有莊重、嚴肅之意的外交顏色（Becker 228）。《總統先生》以黑暗與光明之爭拉開序幕，整部小說籠罩在黑暗、神秘、恐懼、死亡的氣氛中，許多章節都由入夜時刻開始（黑暗），然後在破曉時分結束（光明）；秘密行動在暗夜裡策畫，同時在暗夜裡進行；逃亡者的命運在黑暗裡開始，也在黑暗中結束。

除了恐懼外，死亡是《總統先生》的另一個主題。一幕幕的死亡悲劇具有相當濃厚的諷刺意味，每一齣都與黑暗有關，反映出醜陋的政治體系：一個象徵軍國主義的上校不是戰死沙場，竟在夜幕沉沉中被一個乞丐殺死；在昏暗的拘留所裡，乞丐「蚊子」被逼供至死，小說中以「缺了二條腿的屍體就像斷了線的鐘擺一樣重重地摔下來」（Asturias 1990: 19）形容生命殞落；總統府的秘書被總統喚爲「畜生」，因爲不小心將墨汁滴到文件上，在晚餐時候被活活打死；夜靜深更，「傻子」在主教無奈的注視下被當作動物般地射殺；一個無罪卻又不能爲自己辯護的律師，陷入黑暗地獄，反被一群無賴定罪槍決；一個壯志凌雲的將軍在晦蒙的煤油燈下用餐，突然好像被下了詛咒似地死於非命；失寵於總統的心腹身陷囹圄，終於因生理的衰退及心理的崩潰在漆黑且衛生條件極差的牢房中抑鬱而終。

獨裁的恐怖統治使空間添加神秘詭譎。街道等公共場所頻頻出現囚

車和送葬隊伍，令人民生懼，許多人在街上被捕、或被殺害。書中，黑暗戰勝了光明，因此，阿斯圖里亞斯從未強調光明，陽光只是偶而微弱地由門窗穿入室內，即使到處張燈結綵舉行盛大國家慶典時，作者對陽光的描述也僅是「四月微弱的晨曦」（Asturias 1990: 99）。

生活在獨裁政體下的男男女女無法承受黑暗力量的吞噬，正如淡淡光芒無法抵擋死亡陰影的侵襲一般。卡蜜拉那閃爍著綠色光彩的雙眼，映著陽光的容顏很快地變成形容憔悴，臉上被刻上一道道的皺紋。卡爾巴哈律師的妻子爲了拯救即將被槍決的丈夫，搭乘馬車前總統官邸，她的行動在恐懼驚慌中被物化，車輪好像在原地打轉，永遠無法抵達目的地，她晉見總統和解救丈夫的目的無法達成，瞬間她已成爲卡爾巴哈的遺孀，光彩奪目的珠寶首飾也換成了一件黑色披肩。才嚐到初爲人母的喜樂，菲迪娜卻痛苦地在黑暗和沉靜裡對死去的孩子唱搖籃曲。米開・卡拉・德安荷爾大理石般光澤的皮膚與黃金般的頭髮終敵不過身心折磨，而形銷骨立。

小說中，許多情節鄙謬粗野，不少角色被形容爲蓬頭垢面並生活在充滿垃圾及排泄物的環境中。即使貴爲獨裁者的親信如軍事法官等人，阿斯圖里亞斯仍以幽默的筆觸賦予粗暴的行爲以及不修邊幅的邋遢容態，與在大教堂門廊前餐風宿露的乞丐似乎沒有多大的差別，如此高明手法確實達到嘲諷獨裁政府，同時也浮現社會的隱憂：由上至下的各個社會階層，其尊嚴與道德早已蕩然無存（Shaw 73）。於是，黑色象徵污穢、不潔、骯髒、狼藉。藉由醜陋情節、粗俗人物和穢亂不堪的場景，作者更諷刺政府現代化口號的安康富裕承諾，凸顯低度開發國家的貧富懸殊以及身爲低下階層的悲哀：

> 夜晚帶給貧民區一種無窮的寂寞，悲慘的污穢和未開發的邋遢，似乎是神的旨意。月亮倒影在水溝裡，他們相信奴隸和罪惡般的命運永遠銬在身上，如同陰溝裡的水一點一滴永不止境。（Asturias 1990: 60）

黑色意象尙被用在獨裁者身上。獨裁者被暗喻爲馬雅的惡神，是人民恐懼的來源，然而在黑色幽默的筆觸下，總統先生的黑色西裝儼如喪服，獨裁者的形象似乎更像象徵死亡的馬雅冥王，頗具戲劇效果：

> 總統和平常一樣穿著整齊的喪服：黑皮鞋、黑西裝、黑領帶，連那頂很少脫下的帽子也是黑色；灰白的鬍子整齊的梳在沒有牙齒的嘴邊……（Asturias 1990: 39）

出身卑微的總統在黑色西服的包裝與襯托出下，極力維持嚴肅、沉著、不苟言笑，而且喜怒不形於色的外表，他可以在接獲報告，得知秘書已受罰致死後仍繼續享用晚餐；然而殘暴、猜忌、孤僻、乖異、缺乏安全感的心內情緒，在米開・卡拉・德安荷爾背叛他時，藉由酒醉一一吐露，整齊的衣著也隨著情緒而凌亂，儼若小丑，帶有滑稽意味：

> 幾杯黃湯下肚之後，雙眼在慘綠的臉上顯得浮腫，粗短的手頭上指甲的污垢形成半月狀。
> ／……／
> 又哭又叫地說：
> 「忘恩負義的東西！忘恩負義的東西！」（Asturias 1990: 231-32）

> 總統在辦公室裡踱來踱去，帽子歪歪斜斜地戴在頭上，上衣的領子翻了起來，像繃帶一樣圍住後頸，背心的扣子開著，一身黑西裝、黑帽子、黑皮鞋……（Asturias 1990: 266）

一個「黑色」的總統，一個混亂的社會，《總統先生》充塞悽愴和悵惘的黑色意象，爲一齣黑色幽默的傀儡戲，亦可稱爲悲傷的喜劇：操縱者恣意施暴（獨裁政府），被操縱者（人民）涕泗交流無助地任由擺佈，看戲的人（獨裁者）則哈哈大笑：

> 班哲明認為孩子們看到這種悲傷的喜劇一定會號啕大哭，可是出乎意料之外，小孩看得笑哈哈，比以前更起勁，當看見木偶被打他們笑呵呵……（Asturias 1990: 58）

黑色成爲斥責獨裁者之藝術手法，達到暗喻慘惻社會的神奇效果。黑色同時也蘊含幽默的揶揄，是作者生於動盪時代，面對獨裁政府的荒謬行爲，所引發的無限感慨與無奈。

五、結　語

阿斯圖里亞斯曾於童年居住在瓜地馬拉的鄉村，接觸過馬雅後裔的巫風信仰，然而，青年的他仍保有混血中產階級（ladinos）的傲氣，在其大學畢業論文《印地安人的社會問題》（*El problema social del indio*, 1920）中以偏頗的觀點，論述瓜地馬拉印地安社會落後的原因；旅法期間，在索邦大學研讀人類學，重新認識馬雅文化，進而對這個古老文明產生濃厚的興趣，並和墨西哥作家岡薩雷斯•孟多薩（José María González de Mendoza）合作將馬雅聖書《波波烏》編譯爲西班牙文版。《波波烏》提供這位文壇祭酒靈感，將印地安原住民的神話、傳奇融入文學創作中，成爲其作品的靈魂，也成爲蘊含民族與本土意味的魔幻寫實技巧。不論是《瓜地馬拉傳奇》、《總統先生》、《玉米人》、《混血女》（*Mulata de Tal*, 1963）、或是《四個太陽中的三個》（*Tres de cuatro soles*, 1971），阿斯圖里亞斯藉由書寫原住民的神話世界，披露了小人物悲苦的勞動生活和被剝削的情景。除了原住民的巫風藝術外，阿斯圖里亞斯尚在作品中加添天主文明色彩，建構了一個經由多元文化混血並相互包容的美洲主義（americanismo）。

依照馬雅神話的思維，阿斯圖里亞斯在現實與虛幻間舖設了一條很簡明的雙向道：從現實到虛幻，再由虛幻到現實，二者交流卻不相違。無論他如何騁馳於冥想的意識裡，或於光怪陸離的意境裡，均引導讀者回到真實的歷史環境，揭開當時獨裁政治的神秘面紗。正如貝里尼（Giuseppe Bellini）[13]以《魔幻世界和真實世界》（*Mundo mágico y mundo real*）爲標題，論述阿斯圖里亞斯的小說具有緊扣時勢的寫實特性，同時又充滿神話、符號、夢囈等意象，是一個不折不扣的虛幻文學世界。

阿斯圖里亞斯提及，《總統先生》是一個神秘事實（realidad mística），並非杜撰，亦非臆造（Asturias 1972: 120）。神秘事實是：獨裁者亦魔亦神，有呼風喚雨的能力；寵佞爭功諉過，助紂爲虐的嘴臉；升斗小民衣不蔽體，苟延殘喘於社會的邊緣；大主教無奈地望著受難者，僅能舉起戴有紫水晶戒指的手，在空中畫十字架符號，爲亡魂開啓天國之門，教會的縱容和默許使獨裁政府更肆無忌憚；卡蜜拉因愛情而活潑，又因失去愛情而頹喪，她永遠不知道丈夫是否真的棄她而去；米開•卡拉•德安荷爾也永遠無法得知妻子是否不爲總統引誘，一直爲他守貞。神秘事實是獨裁者的血腥暴行，是小人物的吶喊，是真實的人性反應，是貧窮與苦難的宿命，是拉丁美洲的真實世界。我們以卡本迪爾的「神奇事實」來對應阿斯圖里亞斯的「神秘事實」：

> 不論是尋找長生不老泉的探險家、醉心於馬諾亞黃金城的淘金客、最早反抗強權的百姓、或是獨立戰爭的英雄，他們的每一個步履都在美洲歷史中被記上一筆，成為神奇事實。（Carpentier 1977: 11）。

阿斯圖里亞斯曾是拉丁美洲最優秀的文學家之一，作品廣爲流傳，並被譯爲多國文字，這個早期「爆炸文學」的成員，在風光三十年後，其光芒已被其他後起之秀掩蓋而逐漸暗淡，儘管這位文壇祭酒從不缺乏仰慕與追隨者，但也無法獨領風騷。然而，重讀阿斯圖里亞斯的作品，卻湧出新論點，審視一部六十年前的作品不覺得陳舊過時，反而更加體會出其清新生動，正如阿斯圖里亞斯在諾貝爾頒獎典禮的致詞裡指出，拉丁美洲的小說並非爲娛樂讀者所作，而是具有教育時代的功能與特質，可

[13] 貝里尼（Giuseppe Bellini）義大利籍，拉丁美洲文學研究專家，任教於米蘭大學，爲阿斯圖里亞斯的好友，同時也是研究阿斯圖里亞斯作品之權威。

在歷史時空中悠悠傳留下來！（Asturias 1969: 287）卡本迪爾亦曾說過：「長久以來小說在效益職能上，被視爲研究某些社會時代特點的最佳材料」（Carpentier 1981: 49）。的確，《總統先生》文采雅麗，有藝術魅力之境地，情節詭異玄虛，有揶揄嘲弄政治之功用，不愧爲一部寓予深意的雋永作品。

引用書目

Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Madrid: Alianza, 1990.

——. "*El Señor Presidente* como mito" en *América, fábula de fábulas y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1972. 29-140.

——. "La novela latinoamericana testimonio de una época" en *Les Prix Nobel en 1967*. Stockholm: Nobel Foundation, 1969. 281-89.

Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. México: Océano, 1998.

Bellini, Giuseppe. *Mundo mágico y mundo real.* Roma: Bulzoni, 1999.

Brown, James W. "A Topology of Dread: Spatial Oppositions in *El Señor Presidente.*" *Romanische Forchungen* v98.3-4 (1986): 341-53.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

——. "Papel social del novelista" en *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981. 33-57.

Chen, Lucía. *La dictadura y la explotación: un estudio de la trilogía bananera de Miguel Ángel Asturias*. México: UNAM, 2000.

Flores, Ángel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México: Premia, 1985.

Franco, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. London: Cambridge UP, 1969.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Padiós, 1992.

López Álvarez, Luis. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Magisterio Español, 1974.

Orzhitskiy, Igor. "El geo-logos de los países andinos: la geografía en la literatura" en *Cuadernos Americanos*, Núm. 91. México: UNAM, 2002. 99-104.

Pinillos, María de las Nieves. *El sacerdote en la novela hispanoamericana*. México: UNAM, 1987.

Rodríguez Monegal, Emir. "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos" en Varios, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan, USA: Universidad del Estado de Michigan, 1975. 25-27.

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura*. Col. Ensayos, México: UAM, 1993.

Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. México: UNAM, 1989.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

陳小雀。《論艾斯德拉達之獨裁政權（1898～1920）：以〈總統先生〉一書爲歷史輔證》。淡江大學西文所碩士論文，1993。

陳小雀，淡江大學西語系專任助理教授。

菲南德斯與司馬中原的奇幻作品中的「幽默」比較

劉 碧 交

摘 要

西班牙作家菲南德斯與中國作家司馬中原，在其文學創作裡洋溢風趣詼諧、營建善變現實的幽默世界。這項特質也出現於他們的奇幻作品中。然而，幽默與奇幻並容，可能困擾讀者。因爲奇幻文學主要挑動書中人物與讀者情感的躊躇與焦慮。雖然這項特質似乎不允許幽默破壞奇幻恐懼的元素，但廣義的幽默是富喜劇性的，純粹引人發笑的嘲諷形式；同時亦是令讀者揉合微笑與眼淚的悲憫之高級幽默主義。所以，幽默與恐怖之間實有複雜緊密的關係。因此，本文將以托多洛夫（Tzvetan Todorov）的結構主義分析論及柏格森（Henri Bergson）的「生命的機械化」深入比較菲南德斯與司馬中原的各自奇幻作品——《鬼話》中的幽默成份。

關鍵詞：奇幻文學，幽默主義，生命的機械化

* 本文 91 年 6 月 1 日收件；91 年 9 月 12 日審查通過。

一、前 言

依托多洛夫（Tzvetan Todorov）《奇幻文學導論》（*Introducción a la literatura fantástica*）的闡釋，此類文學主要凸顯模稜懸念的敘述架構，並挑動敘述人物及讀者情感的焦慮與不安。乍見之下，似乎與令人會心而笑的幽默扞格不入。無怪乎，一般讀者經常認爲幽默與奇幻元素爲風馬牛不相及之事。但是，廣義而言，幽默可以是富喜劇性的：不帶任何情感、純粹引人發笑的嘲諷形式。而從狹義的角度探討，最上乘的幽默則是激發讀者的憐憫之情及含淚的微笑；或是藉由自我嘲諷，以輕鬆的語調談論雲譎波詭的人生。例如，西班牙作家菲南德斯（Wenceslao Fernández Flórez）與中國作家司馬中原在其各自的奇幻作品——《鬼話》，[1]皆將理性思維的幽默揮灑於怵慄迷離的敘述情節裡。

菲南德斯生處於十九世紀末、二十世紀前三十年西方各類文學創新及前衛的寫作技巧的崢嶸時期；而司馬中原除了受五四運動以來新文學的影響，也面對二十世紀五〇、六〇年代西方文學現代主義主導台灣文壇的趨勢。但是兩位作者，在東西方不同文化的傳統影響之下，都以傳統的寫實主義爲根基，融會當時的現代寫作技巧，進而發展出獨特的個人文學風格。至於奇幻主題方面的創作，菲南德斯與司馬中原以生花妙筆營造魑魅魍魎的場景，揭櫫悲天憫人的思想及對人性虛華的批評。此外，他們藉鬼諷人，因此筆下的鬼怪具有人性的特質；同時，荒誕的敘述背後蘊涵發人深省的高級幽默。就此，本文首先將介紹奇幻文學及幽默的相關性；之後，針對兩位作者之《鬼話》，探討比較奇幻文學與幽默的一體兩面的結構。

[1] 筆者依菲南德斯的 *Fantasmas* 以描述鬼魂的故事爲主題，因而將之譯爲《鬼話》，以與司馬中原同書名作品相比較。

二、奇幻與幽默主義

1. 笑與恐懼

西方浪漫主義時期的奇幻文學，奇幻與喜劇息息相關是不爭的事實，如托賓・西伯（Tobin Siebers）在《浪漫奇幻》（*Lo fantástico romántico*）中所言：「惡魔被逐出文學與文評之前，超自然主義已是喜劇文學及奇幻文學的核心角色，尤其浪漫奇幻文學作家更是著眼於此項特性」（104）。事實上，巴克斯（Louis Vax）早已提出奇幻與喜劇往往同出一轍，皆自活躍動力與重複僵化並存的邊際中產生（1971: 16）。而且個人身體及臉部的變形扭曲是喜劇經常運用的技巧，這項特點與奇幻文學有殊途同歸之處，因爲奇幻創作亦經常利用「變形扭曲」來塑造駭人的人物形象。就如面具的功能，一方面令人害怕，另一方面卻引人發噱，因此托賓・西伯就斷言：「奇幻和笑一樣，以古怪的風格來彰顯主要的對象」（108）。

毋庸置疑的，西方奇幻文學頗受英國陰森具傷感的哥特式小說的影響，同時也傾向德國哲學理想主義中強調詩意的奇幻架構及憐憫的幽默主義。前者以另類的恐怖世界，表達人類心靈上的恐懼與潛在的欲望；後者的奇幻敘述則意圖發掘客體、主體及主體的內心世界三者的關係，反映對未知事實的恐懼及人類生命痛苦的真實性。而對人物的憐憫及溫柔的幽默主義使讀者深切思索世界與人類的關係。所以，幽默主義出現於悚慄的敘述情節是斑斑可考的。然而，強調憐憫的幽默主義不似純引人大笑的喜劇令人容易理解，於是，其風采經常受奇幻文學裡聳人聽聞的描繪所掩蓋。有鑑於此，霍芙曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann）以文學創作者的角度，藉由《布朗比樂公主》（*La princesa Brambilla/Die Prinzess Brambilla*）中飛鳥的比喻，以詩意且具啓發性的口吻，言簡意賅地指出奇幻與幽默主義間的親密關係：「你們想像：首先，翅膀需要幽默才能展翅高飛，然而，缺乏幽默做爲身體支架，你們只是一對羽翼，隨風飄盪，任微風擺佈」（qtd. in Siebers 155-56）。

至於中國文化，千年來受封建道德的約束，因此中國人民的舉止以莊重、拘謹爲宜。但回溯整個中國歷史，上至士大夫階層下至平民百姓，

事實上，普遍具有幽默詼諧的性格。如薛寶琨在其《中國的軟笑話》中就將中國人的幽默劃分爲三類：第一種是「軟性的幽默」，也就是重理性、超脫溫和的文人幽默；第二種是「中性的幽默」，通常是由優伶們結合諷刺與自嘲的藝術表演；第三種爲「硬性的幽默」，泛指流行於民間直接粗獷的諷刺藝術（32-55）。所謂的「軟性的幽默」，就是幽默大師林語堂認爲的最崇高的幽默：「能引人發出一種含有思想的笑之一種幽默」（〈論東西文化的幽默〉18）。

值得一提的是，中國文化深受泛鬼神論的影響，自六朝志怪小說到以儒釋道三教爲基礎的唐代傳奇，描述神怪靈異的故事，真實探討主體自身存在的問題及與客體間的問題（鄭志民 192-203）。這種泛鬼神文化延續到清朝，蒲松齡藉由《聊齋》裡的狐魅鬼怪等對比現實人生的實際面，因而石育良在《怪異世界的建構》評斷道：「它們或者影射現實中人的醜惡，或者具有比現實中的人更優越的性質，具有更美好的品質，它們在更多的作品中被理想化了」（121）。易言之，蒲松齡以理性思維的幽默揭發當時官吏的腐敗及世態炎涼的社會真相。而承繼蒲松齡理性幽默，以神鬼烘托人生百態的司馬中原，其一系列說鬼系列，亦頗受民間鄉野傳奇中以變形、誇大的方式，不僅達到滑稽效果，亦傳遞中國百姓潛藏的哲理思考的幽默，雖然他們的傳述方式是以直率粗俗的風格見長。

總之，東西國度擁有各自獨特文化的薰陶，但在跨國界的奇幻文學的敍述裡，皆涵蓋喜劇和幽默主義的寬容諒解，又不損其超自然特有的模稜本質。

2. 笑與讀者

雖然，奇幻故事包容笑與幽默，然而，托多洛夫認爲，奇幻故事需要讀者主動參與且有疑團莫釋之感，如果讀者無法感受好奇或害怕，則文本即失去奇幻的特徵。延續托多洛夫的理論，波頓・博拉（Flora Botton Burlá）進而在《奇幻遊戲》（*Los juegos fantásticos*）解釋，讀者以某種方法與故事人物融爲一體，應感覺因奇幻所產生的痛苦，而讀者的笑將

毀之於一旦：

> 反常能引起喜劇性或奇幻效果，但二者決不能同時出現……因為笑的人和可笑的人根本不在同一水平上。同時，奇幻故事的讀者必須經由某種形式參與主角的歷險，無法完全與之分隔……對一篇奇幻故事發笑就是否決了對角色的認同，等同於拒絕了奇幻的邀約，也拒絕進入光怪陸離的遊戲。（53）

但是，波頓・博拉抹煞巴克斯指出的「笑與恐懼間的隱密關係」（15）。例如，面具是呈現恐怖與笑的形式之一，[2]因爲恐怖，就如維克多・布拉伯（Victor Bravo）在《虛構的權力》（*Los poderes de la ficción*）中所言，是「無法維持超過發生的剎那：維持得了即表示人物進入了瘋狂狀態，或是進入了承受它的痛苦或毀滅的階段。因此，恐怖的周圍經常可以發現笑在無法克制的情況下爆發。而面具就是其中顯現恐怖與笑如影隨形的方式之一」（50）。其次，博拉也忽略了托多洛夫強調大多數的奇幻作品會引起讀者對角色的認同，卻非爲強制性的觀念。

毋庸置疑，奇幻文學的創作者和其他文學類別的作家相同，於創作的時候也進行閱讀己身的作品。易言之，他們以敘述者的手寫作，又以一雙想像中的讀者的雙眼閱讀。想像的讀者具體成形爲真實存在的個體時，就和作者結爲一體。因此讀者的觀點可謂作者建立的觀點。奇幻作家或敘述者強調讀者與故事中人物合而爲一時，也冀望想像的或真實的讀者能與他幽遊於撲朔迷離的情節裡。如菲南德斯藉由《鬼話》中鬼怪的滑稽突梯，或司馬中原同書名中以鬼醜化經驗世界的人物，以嘲笑人類的虛華。此意圖顯現讀者是與作者共同嘲笑書中的人物，而非嘲笑作者本身，因此讀者的嘲笑既非殘酷性的亦非防禦性的（Vax 15）。

[2] 我們可以在霍夫曼的小說《布朗比樂公主》和愛倫波的短篇故事〈紅死病之面具〉中發現結合驚奇和恐怖的面具主題；尤其在愛倫波的故事中，面具結合幽默與死亡。

三、菲南德斯與司馬中原的《鬼話》

西班牙作家菲南德斯（1885-1964），幼年時個性沉默孤僻，使他躲避於文學世界的羽翼下嚐試寫作。在未全身投入於文學創作前，因其諷刺詼諧的新聞報導風格，而在報業界獲得首屈一指的地位。由於無法忘懷對文學的喜好，因此於一九一四年專心從事有關社會主題的文學創作。雖然菲南德斯於一九四三年出版的寫實抒情作品《綠林》（*El bosque animado*）使他在西班牙內戰（1936-1939）後再度受到文學界及讀者的肯定與好評，然而長期對各項文學聚會持疏離的態度，使得五〇年代的文評家僅視他爲通俗幽默作家。

一九三〇年出版的《鬼話》（*Fantasmas*）蒐錄七篇以鬼魅故事爲主題的靈異故事：三篇故事——〈公路〉（"La carretera"）、〈亡者思情〉（"Lo que piensan los muertos"）以及〈亡者彼德索〉（"El ejemplo del difunto Pedroso"）；四篇短篇小說——〈二十世紀〉（"Siglo XX"）、〈鬼話〉（"El fantasma"）、〈吾妻〉（"Mi mujer"）、〈亡者神情〉（"Aire de muerto"）。

就一般認知而言，幽靈鬼怪的出現象徵著不幸與災難，因此阿爾瓦雷斯（Alfonso Alvarez Villar）就說道：「幽靈好比活著的屍體，是所有邪惡不幸的來源。是生命、愛以及真理的敵人。他們徘徊於古老城堡的頂樓裏或流連於森林背陰的角落，以使人類失去理智而瘋狂，甚至死亡」（336）。菲南德斯與此項觀點大相逕庭的作法是將其筆下的鬼魅人物現身在城堡或森林裏，同時也周遊於城市都會及公眾間；這些不具駭人性格的鬼怪，屈服於世俗人性的缺點之下，成爲滑稽的丑角。

對鬼物的丑化，一方面出自於菲南德斯個人的幽默主義，另一方面則和加里西亞民間對幽靈所持的幽默性格有關。同時，加里西亞的作家們較傾信於鬼魅的存在，甚至在作品裏以筆譏諷他們。於是佛萊伊雷（Medardo Fraile）認爲，菲南德斯將他的鬼魅人物丑角化，主要是以此嘲諷人性：「持續嘲笑著——並慢慢抒寫罩著白色床單的嚴肅的鬼怪們，藉由他們，顯現一種很奇特的驕傲態度，以及對不相信這些鬼魂的

人的一種蔑視」(9)。

反觀中國作家吳延玫，於一九三三年出生於江蘇省淮陰縣。使用司馬中原筆名是「要以司馬遷的精神去寫那些發生在中國的胸膛，也是故鄉——『中原』上的風土人情」(陳素芳 1990)。因自小個性好奇，被母親送進洋學，接受洋學的啓發性教育，因而得以接觸新文學。後來因中日戰爭爆發，司馬中原跟隨母親避難到鄉間，也經歷到挨餓乞討的悲愴生活。戰爭並未減低他對文學書籍和歷史小說的沉迷，反而使他有機會接觸到中國農民的寬厚及百姓的生活哲學：「從農民們語近粗俚的談話中，從他們赤袒的生活裏，我撿取了這些；鄉居夏夜的納涼場，是我生活的課堂」(《青春行》60)。

戰後，司馬中原開始中學生活；這段時期他將大部份的時間用來閱讀新小說，同時接觸大量的翻譯作品，並練習寫作。然而承平的日子因共產黨的騷亂而瓦解，迫使十五歲的司馬中原與母親離別，隨軍隊來到台灣，但是在戰線上他仍繼續寫作的習慣。這段軍中生活，使他接觸到不同生活背景的人，提供他豐富的寫作靈感。一九六〇年出版他二十歲時即完成的《荒原》，奠定他在當代文壇中的重要地位。一九六一年自軍中退役，全心專事寫作。

司馬中原的作品不論爲何種文學類型，[3]都以揭櫫人道主義及對生命的熱愛之情。由「愛」出發，他筆伐一切的暴力，深入表達民族情感，藉由筆下的人物闡述人性的真誠面。

事實上，司馬中原承續中國民間泛鬼神文化，在其大部份的鄉野傳

[3] 齊邦媛教授將司馬中原六〇年代的重要作品按主題及表現形式分爲四類：(1) 史詩性的，如以反共思想爲內容的《荒原》、《狼煙》(1974) 等描寫中國農民的苦難與無奈，在哀痛的筆調中，作者塑造了保鄉衛民的強韌英雄人物；(2) 鄉野傳奇性的作品數量最多，長篇有《狂風沙》(1965) 和《刀兵塚》(1970)，短篇小說集則有《路客與刀客》(1969)、《紅絲鳳》(1969)、《十八里旱湖》(1971) 等敘述一些趣味性高又具神秘性的民間傳說；(3) 純抒情作品，收錄在《靈語》中的〈黎明列車〉、〈鳥語〉和〈靈語〉皆屬於成功的散文詩體；自傳性小說《青春行》(1967) 則揉合敘述及抒情以描寫真實的個人生活；(4) 現代性很強的題材與技術的小說，如《魔夜》(1964) 藉由陰森駭人的描寫以象徵人生的困境。請參閱齊邦媛〈震撼山野的哀痛〉，《千年之淚》，台北：爾雅，頁 78-82。及〈江河匯集成海的六〇年代小說〉，《霧漸漸散的時候》，台北：九歌，1998，頁 55-57。

說作品中，多敘及奇幻鬼怪方面的主題，表明人可以憑藉正直、無私公平及刻苦的修行以成仙成佛；而有關地獄的主題則在泛鬼神意識中佔著極重要的地位，因爲「與其說人們關心著地獄，不如說人們關心著本身謎一般的終極——生命的終極」(185)。司馬中原在此所謂的「關心」，應該也包含了西方奇幻文學所強調的「害怕、恐懼」的成份。正如羅夫卡來 (H. P. Lovecraft) 所言：「人類最古老、最強烈的情感莫過於害怕；最古老、最強烈的害怕莫過於對未知所產生的恐懼」(7)。因爲自古以來，人類始終無法澄清死亡世界的奧秘，這種未知經驗使得人們轉而求助於神話、傳說及迷信，依然無法消除心中對未知世界的駭懼。

但是，司馬中原的奇幻文學作品，並不是單純地製造令人恐懼的效果，受《聊齋》的影響，他是藉由幽冥鬼怪象徵人性：「不要問我這世上有沒有鬼？而是問你自己心裡有沒有鬼？事實上，我說鬼故事，是嘗試從鬼的典型中，尋找人的感情故事」(陳素芳 1990)。

整體而言，兩位作者與生俱來的敏銳觀察力，從日常生活中提取創作的素材：菲南德斯因採訪編輯的關係，深入體驗民間疾苦及國會中一些政治人物的權勢欲望，司馬中原則因自小接觸農民生活及隨軍輾轉道途，得以接觸人生的各種情境，可謂兩位作者的作品是窮而後工的創作。若菲南德斯在其文學作品中注入了悲天憫人的人性關懷，司馬中原基於對民族悲劇的徹悟，在其創作意圖中，多了一份強調反暴力的人道思想。

有趣的是，兩位作者的文學創作的根源是依附對其故鄉的感情。菲南德斯的早期寫實作品，幾乎皆以其故鄉加里西亞爲故事發展的空間背景，而在後期《綠林》裏，加里西亞的風俗人情則構建全書的主要情節架構。這種鄉野民俗的特質在司馬中原的作品裏更是俯拾皆是，甚至孫煒芒提及「與其說『鄉土』是他筆下人物的生活背景，不如說是他們靈魂的背景」(101)。

1. 菲南德斯之《鬼話》

《鬼話》屬於菲南德斯文學創作第二階段的作品，[4]蒐錄七篇不同長短的靈異故事：三篇故事——〈公路〉、〈亡者思情〉以及〈亡者彼德索〉；四篇短篇小說——〈二十世紀〉、〈鬼話〉、〈吾妻〉、〈亡者神情〉。本書的主題雖爲講述鬼魅故事，但字裡行間所洋溢的幽默特色，減輕奇幻文學中悲傷或具威脅性的傳統風格。

《鬼話》的首篇爲〈二十世紀〉，其主題爲譏諷二十世紀人類猜疑和自負的個性。故事分別談論佛萊普（Flapp）、涂爾（Tur）和吉普（Gip）三位受刑靈魂所經歷的意外事件。他們的歷險故事以滑稽可笑的行爲取代令人驚懼的特徵。佛萊普違背本身意願，成爲假冒爲鬼的共犯；鬼魂吉普的形象無法滿足導演心中的鬼魅影像；而涂爾則成爲人類支使的僕人。三位鬼魂均無法處於二十世紀，在寫實經驗世界裡反遭侮辱的對待。

〈公路〉一篇敘述凱撒・維達（César Vidal）撞死受害者的同時也命喪當場。當維達的魂魄出現在最後審判時，被判在二個世紀之內的每個晚上，需開車奔馳在他撞死犧牲者的公路上。當車廠主人布雷（Brey）先生和經紀人杜邦（Dupont）看到鬼魂維達開著車奔馳在公路上。布雷興起製造一部布雷品牌的車子以和鬼魂維達的車子比賽的念頭。杜邦則贊成他的作法。之後，杜邦也死於某次的車禍現場。從那時起，所有的人每晚都可以看到鬼魂維達和杜邦在賽車。

〈鬼話〉的主題敘及朋友間的宣誓，菲南德斯在此篇融合加里西亞認爲死者返回人世以干預鄰居所發生的事件的民間信仰，強調人類並非因機運，而是因過度的自傲，以致與幸福失之交臂。〈亡者思情〉則藉由舉槍自盡的豪爾赫・蒙雷翁（Jorge Monleón）及另一位無名詩人胡安的鬼魂（Juan de los Olmos）的觀點，揭示人類自私及虛榮的行爲態度。在菲南德斯所有的鬼魂故事中，本篇的敘述空間是唯一渲染著抒情悲傷的色調。

[4] 菲南德斯的作品可分爲三個時期：（1）寫實主義及自然主義風格（1910-1922）；（2）幽默主義和諷刺批評（1923-1934）；（3）寫實主義及幽默主義（1939-1949）。見筆者所著：*La realidad y la fantasía en el mundo literario de Wenceslao Fernández Flórez.* 同上，第三章。

短篇小說〈吾妻〉敘述主角雷諾多（Reinaldo）因恨殺死他的妻子和頂頭上司。在《鬼話》裡，除了〈亡者彼得索〉外，〈吾妻〉也擁有過去式和現在式二種時間結構，分別符合確認的過程和現在的狀況。這是不同於只發生在過去時間的其他篇故事。過去式和現在式的並用雖然可讓讀者認同敘述者，但是敘述者本身的精神疾病，卻使讀者對敘述內容有向壁虛造之感。

〈亡者神情〉又呈現菲南德斯將民俗信仰運用於文學創作的喜好。事實上，作者在一九一七年出版的《蝴蝶》（*Volvoreta*）裡，就曾經利用這則加里西亞的民俗迷信做爲創作元素：

> 老太太將液體放在手心處，將它抹在拉蒙的臉上，撒在他的床上。驅邪形式已達到目的。之後她在瓦盆找到一件被燒過的衣服，用她瘦削的手指將它剝開，就好像在剝一粒成熟的果實，靠在燈光下看。用她灰色小眼細看著，最後說道：「這是特雷維地方死去的鞋匠的另一樣東西……你看這是他的一根金髮。」所有的人都靠近看。
>
> ——真慘！……那是亡者神情！（*Obras Completas* I, 1945: 239）

但是〈亡者神情〉以突顯愛情的情節爲線索，具有情節劇發展的架構，以女主角伊達拉（Ildara）的肖像爲貫穿全篇故事的母題。

最後一篇〈亡者彼德索〉，以匿名的第一人稱敘述者明示人類利用著名雜誌來滿足虛榮的私心，而亡者彼德索（Pedroso）的例子更證實了他的理論。因爲甫去世的彼德索突然出現在敘述者所逗留的小咖啡館裏，要求後者將他的照片刊登在雜誌的「傑出死者」的專欄上。爲求清靜，敘述者無奈地接受他的請求，於是，彼德索心滿意足地返回墳墓。

2 司馬中原之《鬼話》

本書爲司馬中原「收鬼錄系列」的前導書，於一九八八年初版，包含十六篇鬼怪故事，其主題延續六朝志怪小說中探討人類死後以鬼魂形

式存在之有無（柯慶明 49）。並如前述，繼承《聊齋》以鬼魅達到諷人警世的意圖。

〈野寺驚魂〉描述清朝時，榮千總與親兵魯三在濃霧迷漫中，遭叛黨襲擊敗陣而與軍隊衝散，逃至一座古寺後，死於一場奇幻事件。作者雖強調奇幻主題，但亦暗喻幽冥世界得以爲苦難百姓伸張正義。〈疫鬼〉揭示作者對奇幻事件採取「寧可信其有，不可信其無」的態度。至於情節，則具有民間鄉野傳聞的架構，敘說楚地人袁茂醉酒在山裡遇上鬼魅。後來村民合力捕捉鬼魅，並將它置於火堆上燃燒。無生命的物體因火而扭動（手舞足蹈）並發出怪叫聲的描述，呈現悚人的氣氛。

〈夜貓子〉除了如〈疫鬼〉利用「借屍還魂」的主題外，也以「物久成魔」開展故事情節：魏家老姨婆病倒，延醫診治，認爲她早已呈現死亡狀態。然而因老黑貓附身於老姨婆身上，使她成爲活殭屍。老姨婆處於「死」與「生」的模稜邊界，顯然地，對故事人物及讀者產生矛盾的疑惑。

〈柳橋〉則不同於一般女鬼引誘陽性人物的事件，以男鬼誘惑女性人物爲情節架構，諷刺人性中色慾的弱點。依托多洛夫的理論，本篇可屬於講述色性方面之內容的「『你』的主題」（Los temas del Tú）。[5]〈柳橋〉未如前述三篇著重於奇幻場景之描述，但字裏行間處處可見駭人的因素。利用「鬼魂附體」構建主題情節介於真實與奇幻之間的迷離。因爲等男鬼離去後，發生的事已是扣槃捫燭了。

另外，〈產盆上跑馬〉敘述一位遭難產死亡的鄉婦魂魄，找尋替死

[5] 托多洛夫將主題分爲「『我』的主題」（los temas del Yo）和「『你』的主題」（los temas del Tú）兩大組群。首先，「『我』的主題」談論人和世界、主體和客體間的關係，屬於理解——意識的領域。以介於物質和精神界限的原則爲基礎，運用在不同的基本主題上：特殊的巧合、宿命論（所有的事均有其因，非偶然地，但是卻同時破壞了物質和精神間的界限）；介於物質和精神間轉換過程的立即結果：一個人因心智上屬於多重人格，其肉體行爲也反應多重人格的轉換。客體和主體之間界限的破壞和時間及空間的變形。其次，「『你』的主題」述及人的性慾、墮落、死亡、吸血鬼以及死後的生命等屬於無意識方面的問題。同時，和行爲、本能合而爲一，人和他人間的關係以及語言在言說的重要性。托多洛夫了解這兩類主題與一般文學主題有緊密的相關性，然而他認爲奇幻故事特別凸顯此兩類主題的重要性（140）。

鬼爲主題，洋溢對鄉民（不論生前或死後）敦厚樸實的特性的讚揚。而〈圓光怪譚〉以民間信仰開展故事情節。雖然主題本身具有模稜性，但依其敘述內容，屬於警世寓言之作。此外，〈女鬼傳奇〉以作者爲傳述者的功能敘述俠士呂敬受女鬼的幫助打敗流寇的故事。主題符合「行事以正、必有鬼神相助」的中國傳統警世寓言。本篇故事以「女鬼」爲主軸發展敘述情節。雖然她無意誘惑危害呂敬，但筆者將之歸類於托多洛夫所謂的「你」的主題，因爲當酷似女鬼容貌的鄰家女子執意嫁給他時，呂敬認爲這是前世所定的情份，也就同意這份姻緣。而以女鬼貫穿全篇故事情節，同時具有「『你』的主題」的〈陰陽配〉，篇中的女鬼卻置人於死地。整篇的敘述事件蒙上詭秘模稜的色彩，最終成爲謎樣的傳聞。〈冤魂告狀〉藉由女鬼申冤，以抒「天網恢恢」的主題。司馬中原在〈棺床〉，突顯人嚇人的主題。嚴格而論，本篇不具奇幻故事的架構，但是藉由野林子、棺木及野寺等意象，及充滿悚慄驚心的句子可讓讀者領受到人物的不安。

雖然〈鬼妻〉的故事情節可歸屬於「『你』的主題」，但是全篇未見鬼魅弔詭、迷離恍惚的情境；相反地，字裡行間充滿溫馨、平和的語境，仍見作者寄以「心存善念，必有善報」的理念。當鬼妻死而復活時，引起的只是令人心悚不安，正如巴克斯在《奇幻文學經典作品》（*Las obras maestras de la literatura fantástica*）論斷：「引起我們恐懼的，不是死而復活的本身事件，而是『死／生』二元對立的模稜本質上」（1980: 26-27）。此外，〈幽遇〉描繪三位年青人相約在清明時節到郊野踏青，吹簫以求幽遇。作者透過三人尋幽的過程寄予把握青春、及時行樂的寓意。而三位人物欲以簫聲引來女鬼，造就一段幽遇的動機，反深陷危機之中，因此可列入「『你』的主題」。

〈飛天夜叉〉描述山村居民奮力擊敗食人殭屍，與民俗信仰有關的鄉野故事。雖然作者採用的敘述手法，使讀者讀來有毛骨悚然之感，卻無法心生疑慮。然而，身爲經驗世界及超自然界的媒介者——法師，本身就具有模稜性的特質。之後，司馬中原又藉〈鬼話〉中主角遇鬼魅之事，提醒讀者，在今日科學昌明的時代，對超自然之事物，應抱持「寧可信其有，不可信其無」的客觀態度。司馬中原也藉由〈毒藥鬼〉論及

鄉土風俗迷信，以警惕吾人應戒色戒貪。故事情節依線狀的時間秩序發展，但是作者在空間背景上比前述幾篇較不注重陰森景物的描寫，而是經由人物口耳相傳的方式，達到撲朔迷離的效果。《鬼話》蒐錄的最後一篇〈酒之魅〉和首篇〈野寺驚魂〉的情節相呼應。內容都提到中國百姓遭受官軍匪股之災難。但不同於〈野寺驚魂〉中，百姓對清軍的恨之入骨，〈酒之魅〉則強調在亂離的世道，中國百姓樂天知命的性情。

由上所述，兩部《鬼話》作品明顯的是以鬼諷喻人性。菲南德斯的〈吾妻〉及司馬中原的〈柳橋〉、〈女鬼傳奇〉、〈陰陽配〉、〈幽遇〉同屬於托多洛夫所謂與色性相關的「『你』的主題」；此外，民俗信仰成爲兩部《鬼話》裡重要的創作母題。

事實上，從社會層面來看，兩位東西方作家的《鬼話》都指出了民間信仰與人類社會長久奇特的關係，正如查理斯・諾笛耶（Charles Nodier）指出：「如果奇幻元素，由於其本質、其獨特性及任何一種其他古老或情色文學型式所具有的抽象特徵，未在我們之間發生過，就不可能形成人類社會。因爲從來沒有一個人類社會是不具有這些奇幻事物並適應其獨特性」（466）。這段話足以說明奇幻元素早已滲入人類的信仰中；亦即是說，如果這些信仰不存在於人類社會裡，便失去意義了。

另一方面，民間信仰吸引了從事奇幻文學創作的作家們的青睞，依照卡美羅・李松・都羅薩納（Carmelo Lisón Tolosana）在《巫術、社會結構與象徵主義》（*Brujería, estructura social y simbolismo*）的看法，因爲這一主題顯示擺盪於不確定及真實之間的模稜特色：

> 信仰這觀念不在其本身，也不是真實無疑地象徵。信仰……是某種值得爭議的觀念，是可以被肯定、也可以被否定的；但是有一個更重要的……信仰是某種從根本上具有被懷疑的特質或在理智上，是能讓人懷疑的觀念。（391）

不可諱言，民間信仰中的超自然物的模稜性可提供奇幻文學作家創作的靈感與題材，因爲這些創作者強調事物本身的不確定性以產生令人不安疑慮的效果。可惜的是，托多洛夫由結構主義的觀點切入，抹煞信仰在

奇幻文學的重要性：「的確，有可能把超自然神奇列入文學事件中，但是所謂超自然同時也是一種文學種類，在這裡並不恰當」（45）。對他而言，敘事結構中的內在不穩定性乃爲奇幻文學的主要特點。

然而，如果讀者否定菲南德斯及司馬中原的各自《鬼話》中鬼魅人物本身的不確定性——這是人物想像的產物或無疑是在自我意識之外的——那麼故事就失去其奇幻作用，因爲菲南德斯在其敘事結構裡強調喜劇滑稽性。有鑑於此，蘿絲瑪莉・傑克森（Rosemary Jackson）提出合理的解釋：「不確定性和不可能性，藉由猶豫不決及模稜而被刻寫於敘述結構的標準上；藉由虛無的影像、無形及缺乏形體而被刻寫於主題標準上」（46-47）。

3. 主角人物的笑

除了〈吾妻〉以外，菲南德斯的《鬼話》裡其他故事的人物的笑不沾染暴力氣息，更不會令人心神不寧。菲南德斯取笑故事中的人物嘲笑他人的態度，應該說，他們嘲笑的人即是令人害怕的鬼魂。

在〈二十世紀〉中鬼魂吉普來到好萊塢。一位電影導演教他如何詮釋鬼怪的角色。吉普試著想要裝出驚恐的表情，卻造成反效果：

> 吉普將瞳孔集中成斜視，讓下顎掉到最低點。就這樣維持有數秒鐘之久，好像在自己的鼻子上觀賞一場恐怖駭人的表演。聚光燈旁原本不動的電機師都笑了出來。
>
> ……
>
> 「吉普，聽我說；我以僅剩的一點耐心懇求您集中注意力。現在您看起來像要捉那個人頭上的蝴蝶。這不行的。您要了解……」
>
> 在場所有的人嘲弄地笑著。（64-65）

在這段裡明顯呈現喜劇與奇幻間的緊密關係：喜劇性來自於他變成被取笑的對象；奇幻則源自其超自然的身份。菲南德斯的筆下幽魂，吉普和

涂爾是唯一當眾被取笑的人物。但是人類對鬼魂涂爾的嘲弄表達出優越感。

> ——各位先生——顧林翰先生表示——既然不可能和這位叫涂爾的鬼魂有任何高尚或單純的有趣對話……（89）

因爲輕視他，他們只要涂爾移動物體即可。涂爾輕易地做到，而他們只是覺得有趣，甚至「他們決定拍攝他，且命令他擺出不同的姿勢」(90)。此處顯示人類殘酷的捉弄鬼怪的行爲。對讀者而言，可笑之處在於描寫鬼魂的滑稽；對二位鬼魂來說，殘酷之處是因爲他們存在之荒謬根本不應受人類如此對待。當然，作者經由現實世界人物的無禮舉止，揭發人類冷酷的性格。

相同的主題也出現在〈鬼話〉。德奧費羅拒絕他的亡友卡布里諾的建議並且嘲笑他：

> 「……你裹著床單出現，來告訴我，我會破產，還要開一間店……天啊！卡布里諾！那無盡的穹蒼讓你顛倒是非了嗎？」(142)

〈亡者彼德索〉也敘及同樣的主題。雖然彼德索因爲想在雜誌上刊登生前的照片，所以引起主角敘述者嘲笑死者身後仍堅持實現生前願望的虛榮心。

經驗世界的人物嘲笑超自然客體之物同樣出現在司馬中原的《鬼話》中。例如〈圓光怪譚〉中，徐智性好漁色，纏著宋法師爲他實行圓光術，法師勉強接受。等法術開始時，徐智在一張白紙上看到辭世多年的妻子與另一男鬼正在幽會：

> 這真是活見鬼，怎麼可以？她這老沒廉恥的，忘掉她是有老公的人了嚒？那個大鬍子更是個禽獸，做鬼還要勾引有夫之婦，簡直太不像話了。(99)

徐智拈花惹草的性格，看到法術的結果是盛怒不已還恥笑已爲鬼魅的人仍無法抵抗情慾的糾纏。這段描述令人聯想到，在菲南德斯的〈吾妻〉中，被敍述者謀殺身亡的頂頭上司和妻子。當然，〈吾妻〉中的敍述者並無意取笑兩位鬼魂，然而讀者可心領神會作者諷刺的意圖。異於〈吾妻〉，〈圓光怪譚〉的徐智的嘲罵反而受到宋法師含笑不語，亦即徐智本身的行爲已受到批判與懲罰。

另外，〈幽遇〉中，不信鬼魅妖狐傳聞的董以昌、楊盛及王之白趁著清明踏春之際，興起吹蕭引女鬼的念頭並且語出成真：

> 「有什麼好怕的，」王之白說：「如今還是白天，何況我們有三個人，也許不是鬼，是什麼有才情的紅粉知音，那你真的是有了豔遇囉。」
>
> 「豔遇刺激，」董以昌笑說：「換成幽遇，那就更刺激了。真要是豔遇呢，我跟之白退開，讓楊兄你獨享，如果是幽遇，咱們三個全有份，誰也不能拔腿先溜。」
>
> 「好啊好啊，」王之白既興奮又恐懼的說……（185）

當然，此段主要嘲笑超自然物存在信仰的整體文化結構。但是，三者的嘲笑也受到懲罰，引來不幸的事件。

上述對泛鬼神論的持疑嘲諷也見諸於〈鬼話〉一篇。故事主角陸道規至深山一間客館爲了體驗人人傳說的鬼屋傳奇以澄清心中疑竇。某晚他遇到幾位遊客便留下聽他們描述鬼怪傳聞。輪到陸道規時，他說道：

> ……「你們幾位，都講了許多講鬼話的故事，真的是奇裡生奇，幻中出幻，這不禁使我想到，這樣的夜晚，我們聚在這裡講鬼，焉知我們這群人當中，有人不又是鬼啊！！」
>
> 陸道規說的原本是句玩笑話，誰知那幾個聽了，臉色大變，一個個站起身來，對他怒目相向。(219)

對照菲南德斯與司馬中原在描述人類嘲笑鬼怪的技巧上，前者是語帶輕鬆詼諧的藉鬼怪的機械化動作諷喻人類性格上的缺失。相反的，筆者認爲司馬中原因受中國文化敬鬼神的傳統，所以筆下塑造的鬼魂形象大都是陰森駭人的，所以書中經驗世界的人物以超自然物爲取笑的對象，卻終受到鬼魂的懲罰。

另外，菲南德斯與司馬中原的各自《鬼話》，不僅使人類嘲笑鬼魂，亦使鬼魂取笑經驗世界的人物。例如前者的〈亡者所思〉中，笑的場景主要集中在鬼魂蒙雷歐的妻子和她的情夫相處的情境上。蒙雷歐想以鬼魂的形式對這對通姦者展開復仇。可是，每逢他們出現親密的場面，蒙雷歐就禁不住地大笑不停，以致於放棄復仇的念頭：

> 你試著想像：張開雙唇像要用吸管吸吮般，荒謬地彼此壓住對方的唇，再用力放開。那時聽到一聲：「恰嘶！」他們看起來那麼的幸福。真是可笑至極……希望下次我能莊嚴一點。(177)

> 我像從沒笑過似的狂笑不止。最後，我離開了，思索著人類在單純不可抗拒的天性上累積了多少的荒謬思想。(181)

無疑地，鬼魂蒙雷歐的笑毫無蔑視之意，僅是強化喜劇的功能。

《鬼話》裡的〈吾妻〉一篇中的笑是唯一不發生於鬼魂和人類之間。然而，是唯一聯繫笑、暴力和死亡的故事。即使作者以一種溫和、詼諧的方式呈現三者間的關係，敘述內容並未清楚釐清這層關係，僅藉第一人稱敘述者臆想妻子的不軌行爲呈現出來。而臆想卻成爲他殺妻的動機：

> 我們開門見山：我能容忍艾蜜妮接收我那虛華、蒼老、又貪得無厭的老闆的眼光嗎？我的妻子不明白我恨她嗎？我想我不在時那惹人厭的同事一定和其他人不停地議論紛紛：
>
> 「雷諾多的妻子似乎……」

> 他們一個接一個地議論別人：
>
> 「對啊，似乎……」
>
> 因為事實是「似乎」，不管我的妻子有沒有做到像他們說的那種樣子，我都很清楚。由於我準備不再保持沈默，所以我說當時只剩一點時間。因此對喜歡用強烈字眼的人可稱它為「悲劇」。(216-17)

由上述可見詼諧源於敘述者本身矛盾的想法，同時懷疑他人是否嘲笑他本人的不確定性。通常這與敘述者喪失智力而衍生出來的主觀角度是分開的，雖然他不確定眼睛所見的，但他謀殺妻子時，他的想法轉變爲真實性。因此，人類的笑和死亡是息息相關的。

如同筆者前述，司馬中原塑造的鬼魅幾乎是令人心驚膽怕的形象。然而其《鬼話》中〈柳橋〉一篇，以輕鬆詼諧的語調描繪盧姓男鬼純粹與章姓之女進行知性交流，並無害人之意。然而，道貌岸然，卻心懷色欲的章微之請來道士百般刁難，使他蒙生取笑玩弄章微之的想法：

> 姓盧的道：「老丈若不嫌棄，小可家中倒有位妹子，才貌都挺出色的，若果老丈中意，小可願意從中做個媒。」
>
> ……
>
> 鬼仙這麼一說，章微之的心被打動了……(75)

之後，章微之對盧姓鬼仙所介紹的女子相當中意，但盧姓以該女要章微之剃掉所蓄的鬍子。爲了娶進美嬌娘，章微之就照章成事，之後他就前往該女家中提親，但是盧家的人如此回答：

> 「咱們家的姑娘，剛剛嫁出去，哪裡還用得著媒人。就算沒嫁，也不至於許給章家那個糟老頭呀！」很明顯地，姓盧的鬼仙臨走還擺了章微之一道，使章微之恨得牙癢……。(78)

比較菲南德斯與司馬中原在超自然物取笑經驗世界的人物的技巧上，前著尤其在〈亡者所思〉裏描繪人類的行徑導致鬼魂的笑；後者則敍述因人類無法認同鬼魂的友善，在不安的驅使下，欲殲滅之，致使鬼魂以玩弄人類達到諷刺人性中隱藏的欲望。所以筆者認爲在這部份，菲南德斯的鬼魂之譏笑是處於被動的狀況，而司中原筆下的鬼魂則是主動採取使人類滑稽化的優勢態度。

4. 主角人物的喜劇意象

我們一直強調幽默建基於人物缺點產生的喜劇性，包括他們的動作、姿勢和臉部特徵。柏格森就表示：「我們需專注在心理方面，只要把焦點移轉到人物的外表上，我們就會笑」(80)。然而，奇幻故事中的人物形體上的變形卻有不同的效果：例如在菲南德斯的《鬼話》僅以鬼魂人物的可笑外貌吸引讀者，因此讀者在超自然的敍述裡易忽略模糊的本質及悚人的情節。[6]然而，菲南德斯在《鬼話》裡未強調或誇張地描寫經驗世界的人物的身體變形。易言之，作者沒有扭曲經驗世界的人物。由此足以證明《鬼話》不受浪漫主義風格的影響，[7]是頗具菲南德斯個人特色的奇幻作品。

司馬中原的《鬼話》同樣未使經驗世界的人物承受醜化變形。但在超自然物上，却是極盡描繪陰森悚人的形象，正如前述，恐怖到了極限，

[6] 有時候動作的喜劇性來自於模仿變形的身體，因爲根據柏格森所言「人體身上所有可能模仿的變形狀態可達到喜劇效果。」在這裡外表變形和喜劇情境屬於「生命的機械化」：「自發性、僵化、壓在下面保存的皺褶，這樣就足以使我們暢懷而笑」(1983: 24-25)。

[7] 波特萊爾認爲笑（或喜劇）是邪惡的，而浪漫主義清楚明白笑的這個基本準則；即使沒有完全了解這個準則，至少要完全，包括最廣義的荒唐怪誕和誇張效果，也已經可以感受得到此點，而且確實實踐。但值得注意的是，笑起因於人類本質和矛盾，因爲「那是代表無窮偉大和無盡不幸的象徵符號，對擁有思想意識的人而言，是無盡的不幸，對動物而言，是絕對的偉大。嘲笑引起這二種無盡事物之永恆的交集」。所以我們可以說浪漫主義者試圖找到喜劇的另一世界，同樣地也要找到奇幻的另一世界。這個特點即是「浪漫諷刺」名稱的主軸，根據帕斯（Octavio Paz）所說，那是一種荒唐、大膽的，唯一凸顯死亡主題的策略。參閱《污泥之子》（*Los hijos del limo*）110-11。

即令人爆發不安緊張的笑。

(1) 鬼魂的滑稽形象

菲南德斯筆下的鬼魂通常蘊涵比恐怖更豐富的喜劇概念。而且，他和一些加里西亞作家偏好塑造滑稽可笑及富人性化的鬼魅形象。

無疑地，西方的鬼魂最普遍的是裹著白色床單的模樣，例如〈鬼話〉中的卡布里諾及〈二十世紀〉中的鬼魂佛萊普。同時，菲南德斯也運用鬼魂對比的意象以加強喜劇性。例如，〈二十世紀〉中的鬼魂佛萊普是個「受傳統禮教的鬼魂」(10)；「杜爾有細薄輕盈的身體」(10)；而吉普仍保留凡人的原貌，但是「被超凡世界的驚駭色彩稍微改變了」(10)。這些描述正意指奇幻故事在歷史發展中變幻不定的概念。此外，除了荒誕的效果，鬼魅並未失去詭譎的特質。菲南德斯在〈亡者所思〉中，則利用一位高大瘦削，另一位則矮小肥胖的鬼魂對比形象展現滑稽諷刺的理念。這樣的組合令人想到不朽的唐吉訶德和他的侍從桑丘潘撒。

菲南德斯賦予筆下的鬼魂人性化，所以鬼魂們保留人類的特質就不足爲奇，例如〈吾妻〉中那名賣弄風情的妖媚的女子。第一人稱敍述者殺害她後，她以鬼魂的身份出現，然而她依然注重穿著打扮，甚至天天換穿不同的款式的衣服：

> ……我的妻子不是穿著我將她攆出街時身穿的罩袍出現。簡單的初步判斷後，我覺得她穿的是裹屍布；但之後我立刻確定那是一件古希臘的長袍和羅馬式的披肩，艾蜜妮穿起來相當古典好看。她的肩膀和左臂裸露在外，右邊很多打褶的部分則有不失優雅的莊重。那時我懷疑我的妻子以鬼魂的身份回來這個世界的目的，除了要我一直記得罪行以此折磨我之外，還虛榮地要嘗試新的打扮。(234)

這段文字充滿喜劇性，而且消除了敍述者對過世妻子心中的恐懼感，有別於一樣被敍述者殺害的畢嶂托驚恐的形象：

> 他穿著葬身在沼澤時的那套打獵服；左眼上方還留有一處濺到的淤泥塊。(208)

然而，敘述者仍然持續受折磨，他批評鬼魂畢嶂托又以去世前就曾被他批評過的「披頭散髮」樣貌出現時，就令人會心一笑。所以讀者會輕易地接受對比技巧的喜劇效果，即使鬼魂擁有駭人的形象，仍是可笑非常。二位鬼魂同時出現在敘述者面前時，菲南德斯再次運用對比技巧激發喜劇效果，同時也不忘發展奇幻敘述。

超自然事物不可見，而且古典奇幻文學又依恃主體視覺迷亂的現象發展，易言之，我們無法確定另一個世界裡事物的具體形象。然而，人類的想像力幫助我們塑造一個能呈現出它們的意象，如巴克斯指出，「鬼魂是一種視覺問題，這是無法加諸於經驗空間之內的具體之物上，於是變爲普遍的印象轉變」(1971: 51-52)。所以，鬼魂的形象常活躍於大眾普遍的迷信中及作家筆下。如菲南德斯的〈死者神情〉即根據此觀念展開其敘述內容。這篇故事的主角，馬克斯到藍加拉的墳墓取回女主角伊達拉的照片後，地方報即報導馬克斯見過頭戴詩人桂冠的死者。這個傳言卻深深困擾著死者，所以他決定現身於馬克斯面前以澄清謠言：

> 馬克斯眼前沒有看見地方報上寫的桂冠，甚至連里拉豎琴，連飄逸、哀傷、鬼魂專屬的白色衣服都沒見著。藍加拉下葬時身穿律師袍進棺材，現在他還撥弄著黑色律師帽的絲質流蘇。(295)

此段描述嘲笑謠言的傳播，也暗示鬼魂具有人性的虛榮，因爲死者對身上殘破的衣服深感羞恥，因爲「衣服在棺材裡會自然腐爛」(299)。作者一方面使讀者領會大眾對超自然事物的普遍認知；另一方面，也塑造獨特的鬼魂形象。

由此可見，菲南德斯喜好使鬼魂之物滑稽突梯，激發讀者開懷大笑。可是，讀者需了解超自然物本身它具有模稜的特性和搖擺不定的身份。所以《鬼話》確實涵蓋奇幻與喜劇的因素，然而作者特別強調喜劇性。

至於司馬中原在其《鬼話》裡，藉由身體上的變形扭曲讓讀者感受到陰森恐懼的事物正逐漸危害經驗世界的人物或讀者本身。例如〈野寺驚魂〉中，夜裡突然琵琶自彈、棺材跳起追逐榮千總，使他駭懼萬分，最後踏上死亡之路：

> 榮千總……想躲到菩薩的背後去，誰知布幔一掀，裡面站著一個披著長髮的紅衫女子，臉孔像塗了一層白霜，懷裡抱著那隻妖異的琵琶，對他笑著，突然張開嘴巴，朝他吹出一口冷氣來，榮千總祇覺面門一麻，咚的一聲，就摔倒下去，黑漆漆的棺材蟲，用前腳踩在他仰臉朝天的胸脯上……(23)

而〈疫鬼〉中，袁茂所見之物「像是人形，卻又不像人」(28)，自讓人不寒而慄。此外，司馬中原在〈毒藥鬼〉裡依四川山區的婦女易得怪病的傳聞，敘述得病婦女「到了夜晚，她們就會變成惡鬼到黑地裡去，迷惑走夜路的行客」(229)。這一篇是司馬中原在《鬼話》裡唯一將人類變形爲靈異形象的作品。當然，作者主要在於規勸世人勿貪色，以免招致危機的瀕臨。同樣醜化鬼物的敘述，亦出現於〈酒之魅〉裡的女鬼形象：

> 天到二更左右罷，朱三麻子抓著酒壺猛喝了幾口酒，眼一花，就見從西廂房那邊，飄呀飄地，閃出個女人來……燭光正照在她的臉上，她平臉塌鼻厚嘴唇，滿臉全是雀斑，可說十分醜陋，她的眼白多黑少，看來像是睜眼的瞎子，看不見東西，便翕動鼻翅，一路聞嗅著摸了過來。(245)

從奇幻文學的觀點而論，此段描述藉由主角酒醉眼花，讓讀者對敘述內容的真實性心生疑竇。而自幽默理論分析女鬼的臉部表情，正如面具的

功能般，除了表達邪惡的性質外也呈現荒誕不經的誇張形式。

（2）喜劇情勢的發展

在司馬中原的《鬼話》中，讀者可見令人顫慄及猶豫的敘述結構，卻鮮見喜劇滑稽的架構。相反地，菲南德斯在《鬼話》依循柏格森的「生命的機械化」的理論，賦予鬼魂的可笑形象，同時也將自發性和機械般的僵硬而產生荒誕的行爲作爲敘述架構，以激發讀者之笑。

依柏格森所言，喜劇是模仿人生的一場遊戲。那麼，菲南德斯的〈二十世紀〉利用「驚喜箱」（diablillo de resorte）[8]重複伸懶腰和伸縮身體的動作的技巧，刺激鬼魂或讀者笑。例如鬼魂佛萊普遇見三位假扮爲鬼的重複好笑的場面。首先，他遇到和女友同行的馬奴耶，後者誤認佛萊普也是裝神弄鬼的人，而展開長達半小時的尖叫比賽：

> 半小時內二個鬼魂以老成的語調模仿貓要猛撲前的爭吵。鮮少有人的喉嚨禁得起如此可怕的使用。佛萊普開始感到喉嚨像要咳嗽前一樣發癢。最後，他放棄了比賽，繼續感人、驕傲、又嚴肅的旅程。（36）

由於佛萊普的現身，馬奴耶才能不受他人的干擾地和女友一起。仔細觀察，上述場景其實相當莊嚴，絲毫不減毛骨悚然的氣氛；但是鬼魂和人類本末倒置的情勢因而呈現短暫的喜劇性。

之後，佛萊普遇見一位以爲他也是假扮爲鬼的瑪提亞斯，此人建議他人不要經過海關，但佛萊普不予理會：

> 佛萊普嚴肅地接近時，他一直注視著眼前這個人的眼神散發出鬼魂的光芒，經過他身邊時，感到一股身處墳場的陰冷氛圍。之後佛萊普繼續往村莊趕路。

[8] 柏格森認爲喜劇模仿人生有三種形式：（一）驚喜箱：玩偶自箱中跳出；（二）線紗傀儡：由對立的雙方交替牽動的人物；（三）雪球：成因原本微不足道，最後演變成重要的結果（54-61）。

> 「純潔的瑪莉亞！」倒在地上的瑪提亞斯邊畫十字邊結巴地說：「我這輩子看過太多假扮的鬼了，以致於不知道真正的鬼才剛剛和我擦身而過」（38）。

儘管如此，瑪提亞斯未因此而膽怯，反而利用真正鬼魂的出現進行火腿走私。認出佛萊普是真的鬼時頓生恐懼的心態，得以順利地通過海關。易言之，鬼魂佛萊普不自覺地幫助了馬奴耶和瑪提亞斯。所以，之後雖然鞋匠自己也很怕鬼，仍拜託佛萊普幫忙嚇唬他的親戚：

> 在旅程剛開始沒多久佛萊普的駭人身影出現在離痛苦的鞋匠不遠處。不幸的鞋匠因過於恐懼，退到門軸邊，佛萊普像沒看見他似地經過，因為他光是那晚發生的不幸事件就夠他煩的。但當他走到和車轅一樣的距離時，巴斯提安化絕望為力量，蹣跚地拾起床單，披在肩上，像遮住臉的斗篷，跑在佛萊普的後面。
>
> 「鬼先生！」他害怕地結結巴巴說：「鬼先生，跟我來，拜託行行好，只要一會兒！」（44）

上述幾段描述表明菲南德斯掌握顫慄的氛圍以及靈異世界驚悚的意象，但筆下所描繪的鬼魂爲無法嚇唬人類的失敗者。吉普和涂爾的歷險中也不乏重複和本末倒置的狀況發生。即使吉普和涂爾表明本身是鬼魂，反而成爲公眾嘲笑的對象，如前述所列之狀況。

〈鬼話〉延續「驚喜箱」的遊戲，但這次菲南德斯置鬼魂於極其荒謬笨拙的境地。鬼魂卡布里諾首次現身於朋友亞爾諾的房間，亞爾諾被嚇得魂飛魄散，但他不但不理會卡布里諾提出的忠告，還命令後者馬上消失。卡布里諾披著白色床單再度出現於亞爾諾的面前。經由雙方的對話，可知卡布里諾代替其他鬼魂在晚上嚇唬郊區房子裡的房客；然而，屋裡的貓已經相當習慣卡布里諾常常出現，遂常跟在他後面玩耍。但亞爾諾怒然拒絕他的忠告。卡布里諾最後一次出現在經驗世界時，更突顯他身處荒誕的情境：

德奧費羅覺得座落在花園角落最偏僻的花壇處有人在叫他，他停下腳步。

「你一個人嗎？」一個神秘的聲音響起。

「沒錯。」他回答，認出這個聲音。

從密叢中隱約出現鬼魂卡布里諾的身影。卡布里諾極其慎重地察看四周，決定再靠近一點。

「我們約在這裡。」他低聲地說「因為我覺得這個地方很安全。」

「對誰而言安全？」

「對我。」

亞爾諾奇怪地看著他。鬼魂卡布里諾繼續說道：

「德奧費羅，對鬼魂來說，在這世上遊走越來越困難。事實上，要不是對你的承諾使我留在這裡，我絕非出於自願，也不會因為這世界時時更新而逗留在此。更不可能為了那個和我有同樣想法的伙伴。我的朋友，人們已經不再相信我們了。」(157-58)

此段描述運用重複和角色的轉變引發讀者的笑，也強調鬼魂在經驗世界中的挫敗感。同時，菲南德斯在鬼魂佛萊普的例子中，描繪由鬼魂孤寂及夜晚所形成的靈異氛圍。

類似的技巧也出現在〈亡者所思〉中。不同的是作者在〈亡者所思〉裡不再重複幽魂的喜劇情境，而是從鬼魂的角度將那對通姦者置於荒謬的處境。故事起始就描述奇幻與喜劇融合的場面。

二位鬼魂在叉路相遇。風雨吹動的樹林在可怕的黑暗中呈現模糊的亮光。先前其中一個鬼在樹上傾斜而下的樹枝磨蹭；另一個幾乎不曾出過荊豆林。二位鬼魂碰面時，較小的鬼明顯地吃驚大叫：

「有鬼啊！」

然後拔腿就跑。但立刻又回到相同的小路上。

「請您原諒。」那時他說，帶點困惑——「我好玩走失了，而且我無法避免的。」

「沒什麼好奇怪的。」另一個回答「您是新來的鬼嗎？」

「我今天是首次出來。」(167)

黑暗和雨水是構成陰森氣氛的有利條件，但新鬼因玩樂而忘了當下的角色時，場面即凸顯喜感。而當新鬼被人類的尖叫聲嚇著時，也被嚇得措手不及。無疑地，喜劇感明顯優於奇幻效果。

異於上述所提的遊戲理論，〈死者神情〉則具有「雪球」的描繪技巧，也就是由微不足道的原因，漸漸發展擴大，最後演變成意想不到的重要關鍵。故事的喜劇和奇幻結構如下：伊達拉的惡夢、唯靈論的部分、馬克斯在藍加拉墓地的奇遇、馬克斯遇鬼的傳言、藍加拉鬼魂真正現身、到馬克斯不再打擾鬼的約定。此外，這裡也運用了情勢的逆轉：人類騷擾鬼魂。

(3) 憐憫幽默

筆者重申菲南德斯的《鬼話》是以喜劇見長。但是在〈亡者所思〉一篇，除了喜劇性之外，作者表露對沒沒無名的詩人胡安的同情。

詩人胡安死後一百年，他的詩作才開始廣爲流傳，世人急欲尋找他的屍骨以顯揚他的榮耀。因爲鬼魂蒙雷歐的鼓勵，他們參加了挖掘詩人骨灰的儀式；但他們卻失望了，因爲人們把詩人和磨刀人的屍骨搞混了，而且也不把儀式當一回事：

漸漸地參禮的人一個個離開了。大禮帽在陽光下閃閃發亮。架子上存放著磨刀人的遺骸，覆蓋在天鵝絨下的銀製骨灰盒它消失不見。只剩幾個鬼魂孤單地留在墓地。

「榮耀就在這裡。」蒙雷歐笑著喊道。

「榮耀就在這裡！」他的伙伴痛苦地重複道。(185-86)

此段敍述引起讀者嘲笑人類本身可笑的行徑，也同情鬼魂詩人的挫敗及

不幸。

這種同情的憐憫也被司馬中原應用於〈產盆上跑馬〉。此篇敘述老實的村婦死後，在前往尋找徐二正逢生產之際的妻子爲替死鬼時，巧遇徐二。因其生前敦厚的個性，被徐二套出解危之法。待女鬼發現被騙時，啼哭不已，反受徐二及其妻的安撫，而無怨地離去：

> 那女鬼不再啼哭了，語氣也親切柔和起來：「我說過，一切都怨我自己，……唉，你們好生歇著，我祇好再多做三年鬼，才會輪著下一回了。」(91)

此段清楚昭示司馬中原對中國樸實的鄉民的欣賞，而讀者在爲女鬼心酸之餘僅能對殘酷的真實面含笑不語了。

四、結　論

儘管奇幻文學強調以模稜性獲得惶恐不安的心理效果，然並未排斥蘊含喜劇、嘲諷、憐憫的幽默。跟隨奇幻故事的人物歷險，在恐懼達至極限時，通常令人迸發緊張不安的笑。

相較之下，菲南德斯的《鬼話》之創作技巧，深受柏格森的理論影響，以重複或對比的方式「丑化」超自然之物；而司馬中原則依中國傳統鄉野傳聞的敘述手法「醜化」鬼魅之物，實際上，並無取笑他們的意圖，僅爲強化恐懼效應及傳遞世人勿懷貪念的意念。

最後，菲南德斯與司馬中原如同奇幻文學作家和幽默作家一樣，運用諷喻技巧批判了人類深藏的欲望及社會的缺陷。他們藉由這種夾雜著複雜情緒的幽默，試圖揭開生命的苦痛及存在的意義。

總之，從跨文化的角度來分析菲南德斯與司馬中原的奇幻作品，正可發現接受不同文化的創作者，藉由文學闡釋現實生活的真實面及發抒對生命的情感；同時，也證明了奇幻與幽默的共容性，早已吸引文學創作者以令人哂之的寫作技巧激發個人與集體社會對未知潛藏的不安。

引用書目

Alvarez Villar, Alfonso. "Análisis temático de la literatura terrorífica." *ARBOR.* Tomo LXXVIII, nº303, marzo, 1971: 331-42.

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Ensayos de Charles Baudelaire en *La Balsa de la Medusa*, colección de la editorial Visor. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1988.

Bergson, Henri: *La risa*. Título original: *Le Rire*. Traducción revisada por Amalia Aydée Raggio. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

Botton Burla, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Bravo, Victor. *Los poderes de la ficción; para una interpretación de la literatura fantástica*. Venezuela: Monte Ávila, 1985.

Fernández Flórez, Wenceslao. *Fantasmas*. Zaragoza: Librería Genera, 1938.

Fraile, Medardo. "Fernándo Flórez, maestro de lo trivial. " *La estafeta literaria,* nº294, 1964. 6. 20: 9.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 3vols, 1981.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo-editora, 1986.

Lison Tolosana, Carmelo. *Brujería, estructura social y simbolismo*. Madrid: Akal, 1987.

Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1995.

Nodier, Charles. "Sobre lo fantástico en literatura", *epílogo de Cuentos visionarios.* Madrid: Siruela, 1989.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Liu, Pi-chiao. *La realidad y la fantasía en el mundo literario de Wenceslao Fernández Flórez*. Madrid: Universidad Completense de Madrid, 1997.

Sierbers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: E. U. D. E. S. A. , 1971.
——. *Las obras maestras de la literatura fantástica.* Madird: Taurus, 1980.
蒲松齡。《聊齋誌異》。高雄：大眾，1971。
林語堂。〈論東西文化的幽默〉。《幽默與東西方文學》。台中：光啓、先知，1970。
司馬中原。《鬼話》。台北：皇冠，1994。
薛寶琨。《中國人的幽默性格》。台北：幼獅文化，1995。
齊邦媛。《千年之淚》。台北：爾雅，1980。
——。《四十年來中國文學》。台北：聯經，1995。
——。《霧漸漸散的時候》。台北：九歌，1988。
石育良。《怪異世界的建構》。台北：文津，1996。
鄭志明。《文學民俗與民俗文學》。台北：紅螞蟻，1999。
孫煒芒。〈司馬中原〉。《書評書目》第 10 卷（1974. 2）：101。
陳素芳。〈寫人說鬼、現代鍾魁、司馬中原裸現民族靈魂〉。《中華日報》（1990. 10. 17）。
柯慶明。《中國文學的美感》。台北：麥田，2000。

劉碧交，文藻外語學院西文系助理教授。

魔幻現實主義#在台灣小說的本土建構：以張大春的小說爲例

陳　正　芳

摘　要

魔幻現實主義（realismo mágico）原初是歐洲繪畫批評術語，而今卻是拉美文學的代表風格，此間的本土化過程，很值得我們援引處理臺灣魔幻現實主義小說。本文擬就魔幻現實主義的源起和基本定義的探究，建構其本土論述的脈絡，藉以檢視臺灣對於魔幻現實主義的接收，以便釐清臺灣文學本土性的建構。本文將以最具代表的臺灣小說家——張大春的小說爲例，以其刻意模仿拉美的體例，到自成一格的書寫技法，建構一個魔幻現實現象在台灣本土化的系統。同時，試圖藉由小說中魔幻現實主義的本土建構，提供不同於當前主流本土論述的觀點，以此開拓臺灣文學的多重面向。

關鍵詞：魔幻現實主義，本土，八〇年代，張大春

---

* 本文 91 年 6 月 3 日收件；91 年 8 月 28 日審查通過。

“Realismo mágico”中澤有魔幻現實主義和魔幻寫主義，本人採用魔幻現實主義的譯法，因爲 Realismo mágico 呈現了現實與魔幻之間的關係，而不僅僅是以魔幻手法描寫現實。

一、前　言

「魔幻現實主義」（Realismo Mágico）可以簡單定義爲以魔幻展呈的現實，而此魔幻是由現實激發而出。所以說魔幻現實主義所表現的特徵，並非天馬行空的想像，而是透視現實所蘊含的不可能。至於作爲拉美文學的一種風格，它的定義又更加深刻地與拉美本土現實接合。溯源魔幻現實主義的源頭卻來自於二十世紀初期的德國，先驅人物是德國藝評家弗蘭茲・侯荷（Franz Roh）。[1]侯荷援引魔幻現實主義這個名詞，是意圖解釋後表現主義繪畫中的「神秘並非源自再現的世界，而是隱藏、搏動於事物背後」（Roh 11）。這些繪畫因應一次戰後的社會景象，一方面反映經濟蕭條、民生困頓的現實，一方面反省被隱藏在現實背後的真實，藉以表達對當下政權的不滿。[2]於是從印象派和表現主義交相滲透的繪畫手法中，衍生出魔幻現實的意境，亦即「現實與幻想、入夢與清醒、人類與動物等等的對立物皆可天衣無縫地相互過渡」（Lutchmansingh 81）。

單就現實與魔幻並呈的繪畫技巧來看，這種手法正好吻合了介於現實主義和超現實主義之間的文學風格，而得以樹立其獨特的書寫地位。除了以技法與形式定義魔幻現實主義，我們還應加入魔幻現實主義繪畫回應社會體制所流露的批判精神，這也是一般論者所忽略的面相。事實上，這股批判精神可以在拉美文學的創作中覓得共鳴的機制。

因此，藉由回溯歐洲起源，有助於我們釐清魔幻現實主義在拉美文學的本土化進程。筆者認爲當接收外來文化，要如何拿捏延續和斷裂的界線，使其交融在本土的文化中，成爲有效的本土化樣本，是相當富有

[1] 侯荷於 1925 年出版的專書：《後期表現派，魔幻現實主義。當前歐洲繪畫中的若干問題》（*Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*）幾乎可以說是首次使用魔幻現實主義此專有名詞。

[2] 冠塞爾（Irene Guenther）曾表示：「這個藝術的形式是夾帶著表現主義的死亡和第一次世界大戰的殘毒而來」（Zamora and Faris ed. 36-37）。另有繪畫史上狂亂的十年（1905-1915），也間接佐證魔幻現實繪畫出現的動機。

挑戰性的工作。魔幻現實主義成功地轉化成拉美在地的文學符碼，是我們再思臺灣魔幻現實主義風潮的借鏡。本文將從魔幻現實主義在拉美發展的基本理論著手，一窺其本土意識的形成，以便取之檢視臺灣的魔幻現實主義小說，從中思考臺灣文學中本土化的問題。爲免文本過於龐雜，本文將以八〇年代[3]最具魔幻現實主義風格的張大春爲例，呂正惠曾說：「在鄉土文學末期起家的張大春，進入這個階段以後的『演變』，可說最具有啓示性」（1996: 103）。而筆者則以爲其作品還可成爲一個魔幻現實現象在台灣本土化的系統，換言之，從刻意模仿拉美的體例，到自成一格的書寫技法，必然有著深化魔幻現實主義意涵之後，發現自我的意義。因此，我們甚且可以魔幻現實主義的批判精神，來豐富其相關小說之詮釋。

二、拉美魔幻現實主義的基本理論

談到拉美魔幻現實主義理論的開拓者，首推委內瑞拉的作家烏斯拉・皮耶德里（Arturo Uslar Pietri），1948 年他以魔幻現實主義評論 1928 年以降的委內瑞拉「短篇小說」（cuento），說道：「那個曾經在故事中佔主導地位，並且以恆久的方式標示痕跡，曾是人類所思考過在現實生活細節當中的神秘。那是個對現實詩意的推敲（或揣模），因爲無字 可以形容，就姑且稱之爲魔幻現實主義」（254-55）。烏斯拉・皮耶德里的定義雖然恰與侯荷的概念若合符節，但是對於「魔幻現實」論點的建立，還有著企圖區隔超現實主義，而強調源自拉美在地現實奇觀的本土意義（259）。在此階段（四〇年代）另兩位重要的理論開拓者阿斯圖里亞斯（Miguel Angel Asturias）及卡本迪爾（Alejo Carpentier），也抱持相同的理念。阿斯圖里亞斯是從印地安原住民對超自然力量的瞭解，來定義魔幻現實主義（Bautista Gutiérrez 1991: 24）。卡本迪爾則自創「美洲神奇現實」來取代魔幻現實主義，他所依憑的概念是出自海地的黑人文化。雖然兩人指涉的對象不同，但其本土觀照卻如出一轍，且同受超現實主

[3] 本文所使用的年代，以西元紀元爲主，如八〇年代即是 1980 年到 1989 年。

義影響所致。阿斯圖里亞斯指稱：「超現實主義是一種反作用[4]……它最終使我們回到了自身：美洲的印地安文化」（陳眾議譯 1993: 22）。卡本迪爾則說：「我覺得我對超現實主義的努力是徒勞無功的……我有一股反叛的情緒，我感到一股強烈的願望要去表達美洲大陸。……超現實主義對我是頗具意義的。它教會我觀察一向不被重視的美洲生活結構和細部」（Cesar Leante 21-22）。因此，透過上述拉美小說家的理論建構，魔幻現實主義得以成爲拉美文學的書寫模式。而其提升神話、原住民文化與自然界等原始層面爲論述主軸，除表達拉美現實蘊含超現實主義所希翼的超自然想像，更是對於強權的批判，亦即從殖民記憶中回溯殖民者的剝削行徑，再對比獨立後的軍事獨裁，反省當時的政府體制。同時，因由此時奠基的魔幻現實主義精神，帶動了拉美文學在下一個世代的創作高峰。

六〇年代的拉美文學是以「爆炸」（Boom）[5]文學聞名，限於本文主題，筆者將不深究「爆炸文學」的相關議題，而是聚焦此階段的魔幻現實主義論述。事實上，魔幻現實主義書寫技巧名揚國際的理由，大抵是因由六〇年代前後出版了一些極具代表性的小說，例如：魯佛（*Juan Rulfo*）所寫之《佩德羅・巴拉摩》（*Pedro Páramo*）、巴加斯・尤薩（Mario Vargas Llosa）的《青樓》（*La Casa Verde*）賈西亞・馬奎斯（Gabriel García Márquez）的《百年孤寂》（*Cien Año de Soledad*），柯達薩（Julio Cotázar）的《跳房子》（*Rayuela*） 以及富恩特斯（Carlos Fuentes）的《克魯茲之死》（*La muerte de Artemio Cruz*）等。這些小說在書寫體例上，加添更多的個人實驗風格，[6]但是，本質上卻依然延續魔幻現實主義的本土訴求與批判精神，誠如賈西亞・馬奎斯所言：「現實不是西紅柿或雞蛋一斤多少錢，拉丁美洲的日常生活告訴我們，現實中充滿了奇特的事物」（Mendoza 48）。而且，這些小說的中心題材圍繞著「政治的、戰亂的、經濟的、及新局面的騷亂現象」（劉啓分 18），以及小說中尚有比重不輕的獨裁者形象，皆點出六〇年代拉美小說對於政治現實的批判意圖。此外，拉美亟欲擺脫美國對其政治、經濟、軍事和外交等控制，也藉由魔幻現實主義推離理性思維的筆法展呈，並得以躍登第三世界文學的典範。

爆炸文學之後的魔幻現實主義小說，其風格與意涵漸次融合在後現代主義的國際風潮下，許多論者甚至將魔幻現實主義視爲後現代主義書寫的一環（Lori Chamberlain; Theo D'Haen; Lois Parkinson Zamora）。如是之故，魔幻現實主義不再僅限於書寫拉丁美洲的本土現實，而更廣泛地成爲加拿大、愛爾蘭、印度、澳洲等國家之書寫形式。甚且，由於廣受這些前殖民（移民）國家的重視，魔幻現實主義也順勢與後殖民論述接軌。毫無疑問地，魔幻現實主義能成爲後現代和後殖民主義者共享的論述資源，就在於前述我們所耙梳的基本精神與特質：反映本土現實、強調邊緣文化（如原住民、黑人、混血兒等之原始傳奇）、顛覆傳統寫實的書寫規則、抵制威權／霸權（中心）體制等。

至於魔幻現實主義進一步引進臺灣文壇，除了特定的社會背景外，還因爲上述所言的基本理論，切合了臺灣文學創作的基本訴求。我們甚且還可以從小說作品所援引或挪用的情形，讀出拉美魔幻現實主義所觀照的論點。

[4] 關於阿斯圖里亞斯對超現實主義的看法尚可參考卡里優（Germán D.Carrillo）的論文〈從超現實主義到魔幻現實主義：談阿斯圖里亞斯小說《玉米人》〉（"Del surrealismo al realismo mágico en *Hombres de maíz* de M. A. Asturias"）。此文指出：布魯東曾經表示未來解決現實和夢境如此截然對立的兩種狀態，或許可名之超現實（surreality）。阿斯圖里亞斯回應這個說法，指稱在真實和非真實之間有第三個真實的範疇，是可見、可觸摸和幻覺與夢境的融合，相似於布魯東的超現實，但名之魔幻現實（53）。經由本段文字可知阿斯圖里亞斯受了超現實主義的啓發，走出自己文學風格的新意。

[5] Boom 是意指爆炸的擬聲詞，故中譯爲「爆炸」。此原爲美國現代市場銷售學的專有名詞，指稱消費市場乍然激增的商品銷售量。根據 Boom 在拉美出現所代表的意涵，是文學創作如雨後春筍般地冒竄出版，故可譯爲景氣、繁榮。然「爆炸」一詞較能凸顯六〇年代拉美文學引起重視的效果，故仍沿舊例譯爲爆炸。

[6] 若就寫作模式的粗淺各可舉一重要的實驗手法爲例：《貝得羅・巴拉摩》具有生死糾葛的特異書寫；《青樓》混合了「中國的套盒術」、「連通器法」、「突變法」；《百年孤寂》採取過去未來完成式，打破時空的限制；《跳房子》用以引導閱讀順序的後設形式；《克魯茲之死》以人稱所有格分章節，卻又模糊敘述者的身份。

三、魔幻現實主義的引進

臺灣文壇引進拉美魔幻現實主義的重要觸媒，當指哥倫比亞作家賈西亞・馬奎斯獲取一九八二年諾貝爾文學獎。彼時，除了報紙、期刊大篇幅的引介外，臺灣出版界也開始結集與翻譯拉美小說。[7]閱讀拉美文學的翻譯作品，特別是《百年孤寂》。「讀者可以不懂魔幻寫實的理論依據，卻爲它的虛實並置、甚至錯亂的情節感動著迷」（張淑英 1999）。而在此文學欣賞的深層，其實是對應著八〇年代的臺灣現況。若從政治社會背景和文學景象的層面觀察，應可明白這套文學形式爲何深受台灣文學創作者所青睞。

時報出版的《狂飆八〇》道盡臺灣八〇年代政治與經濟生態的狂飆，先是七〇年代末美麗島事件引發的警總檢調，後有解嚴及蔣經國去世的政治鬆動；再者，經濟急速起飛導引都市化、商品化、消費化的資本社會風貌，摻合大家樂和股市熱潮等投機風潮，都處處顯現臺灣的現實愈來愈教人難以捉摸。因此，紀大偉認爲賈西亞・馬奎斯以魔幻現實風格遙控台灣文風，是「當時離奇情境畢竟提供沃土」（《狂飆八〇》161）。

在文藝論壇上，魔幻現實主義弔詭地接駁了本土和前衛兩個互相推斥的文學論述。其理由一方面由於八〇年代不僅是解嚴前後臺灣政治的狂飆期，國際間的獨裁領袖也相繼在此時凋零，許多國家產生政治鬆動的變化（《狂飆八〇》28；周英雄 1991: 177）。臺灣本土派借鑑「第三世界」尋得支持的立場，而拉美「反獨裁小說」正好對了味。[8]另一方面，強調寫實及本土意識的鄉土文學，爲消費社會多元化的價值觀所解消，

[7] 八〇年代翻譯的拉美小說大致上有：《馬奎斯短篇小說選》（1983）、《百年孤寂》（1984）《青樓》（1986）、《魯佛》（1987）、《當代拉丁美洲小說集》（1987）、《拉丁美洲短篇小說精選》（1988）等。

[8] 陳建忠在其碩士論文《宋澤萊小說研究》第四章中以拉美的「反獨裁小說」爲例談到臺灣的「反獨裁小說」，並且稱其爲宋澤萊所定義的「人權小說／文學」。筆者意欲補充的是拉美的「反獨裁小說」有一大部分是魔幻現實主義的創作。

加以後設、後現代概念，魔幻現實的大陸文學與拉美文學的引進，臺灣的寫實傳統於焉搖搖欲墜（侯作珍 1998: 35；楊照 1996: 150；蔡源煌 1988: 199）。葉石濤分類八〇年代小說的論述正可以佐證上述之觀察，他認爲一派作品的文學脈絡是從超現實主義到反小說以至於魔幻現實，引進後設小說的技法；另一派也採魔幻現實或科幻的形式，但大多以現實主義寫作爲主，承繼臺灣本土文學傳統抗議精神。而對於這兩派人士而言，所有過去威權束縛、反共神話、道德價值系統都失去了意義（1989: 59-60）。故此，可以肯定不論寫作者的意識型態爲何，臺灣的魔幻現實主義寫作都應和了拉美的批判精神。接著，我們將進入張大春的小說，觀其吸納魔幻現實主義後，如何轉化成臺灣的本土經驗。最重要的是，藉由小說中魔幻現實主義擺盪在鄉土寫實和前衛反寫實的本土建構，我們可以提供不同於當前主流本土論述的觀點，以此開拓臺灣文學的多重面向。

四、張大春小說中的現實變形

張大春的魔幻現實主義小說創作從八〇年代中期開始。[9]他不僅是魔幻現實創作最豐的作家，還帶動了寫作魔幻現實的風潮。在評論者的眼中，〈將軍碑〉就是最具指標性的一篇小說。一方面〈將軍碑〉得到第九屆時報文學獎小說甄選首獎，另一方面全文展露了拉美魔幻現實主義的某種書寫形式，苦苓曾在「一本書大家評」中提出：「以『將軍碑』來講，跟拉丁美洲小說選中的『將軍夢』形式實在太像，張大春恐怕很難講他沒看過『將軍夢』」。苦苓的說法或可證驗〈將軍碑〉在形式上的魔幻現實來源，但是隨即林燿德就辯稱：「張大春也許故意要模仿那個體例，他是刻意模仿，跟不經意的承襲或抄襲，已經不一樣。」林燿德的見解正是我們思考張大春作品中魔幻現實的起點：張大春爲什麼要刻

[9] 雖然張大春表示他的魔幻寫實作品只有〈飢餓〉、〈最後的先知〉、〈從莽林躍出〉、《大說謊家》、《小說稗類》、《本事》（王開平報導，1998 / 9 / 21）。但這不表示其它作品中並無受到魔幻現實影響的可能。

意模仿？除卻〈將軍碑〉，張大春在八〇年代尚有許多篇所謂魔幻現實的作品，朱雙一認爲不在十篇之下（1995: 133）。如此大量的書寫，可以窺見作者並不是一時興起的移植或承繼。

九〇年代張大春的數本長篇小說，仍可見到魔幻現實技法的延伸，這就更加說明張大春引用影響的自主性，只是，張大春依此建立了怎樣的小說風貌？評論張大春的文章很多，言其魔幻現實風格者也大有人在。但是或許是論者對拉美魔幻現實主義一知半解，或是毫無興趣，相關評論始終缺乏具體分析，而僅止於蜻蜓點水，殊堪可惜。而今我們夾拉美魔幻現實主義的基本概念，檢視張大春的小說脈絡，可以將其魔幻現實的風格區分爲：在地書寫、擬真書寫、以及後現代書寫。「在地書寫」意指其關注對象乃從臺灣家鄉土地出發，而作者的「在地」關切還包含父祖輩的原鄉記憶。「擬真書寫」是用想像力經營另一個現實景象，但是指涉的對象仍是大家所熟悉的臺灣及第三世界。「後現代書寫」則是感染後現代氛圍後，對現實新的觀測角度。進一步解釋，「在地書寫」是仿同拉美魔幻現實主義的精神發揮，「擬真書寫」是實驗性較高的類似風格，而「後現代書寫」便是自創體例的風格蛻變。

1. 魔幻現實的在地書寫

（1）從原鄉談歷史記憶：〈蛤蟆王〉

依照張大春的寫作年表，〈蛤蟆王〉（1984）可說是最早綻露魔幻現實手法的小說。小說以第一人稱敘述，故事中奶奶命令二叔捉蛤蟆來給「我」治療眼疾，奶奶採用此一民俗療法，並且在用紅絲線將蛤蟆的傷口縫上時，對「我」口述鄉野的傳奇：「那蛤蟆再回到田裡去，就成了蛤蟆王了」。「我」果真在文末遇著同一隻蛤蟆，牠果真成了蛤蟆王，並且帶領的千軍萬馬差點把「我」活埋。

小說內最典型的魔幻現實段落寫著：「牠身後的田溝裡忽然竄出成千上萬的大小蛤蟆，隨在牠屁股後頭此起彼落地穿過路面，霎時間我眼力能搆著的地方全是竄高蹦低的蛤蟆，彷彿夏日午後場子上的雨漩子」（28）。這種超出常態的自然景觀，可從作者評論莫言小說中的魔幻現實而得，他以拉美作家卡本迪爾的美學信念爲基礎，認爲「創製超自然故事」的作家是抱持「『以神奇爲美』的態度去認識和詮釋這個世界」。這樣的態度就有著把「『歷史現實』淬取成『志怪傳奇』」的意義（1995: 145-46）。因此〈蛤蟆王〉的故事本質是以蛤蟆醫病的庶民文化，應和清末革命份子的建國烈史，此即爲將「歷史現實」轉化成「志怪傳奇」的魔幻現實書寫。全文的政治寓意隱藏在蛤蟆的鄉野奇譚之下，無怪乎林燿德要將之視爲強烈政治導向的魔幻現實作品（1987: 271）。

除了政治導向，〈蛤蟆王〉一文可推斷出張大春的認同是離根的原鄉想像，[10]對於糾集鄉野傳奇初探魔幻現實的創作，張大春所能搜尋出的便是童稚時父親的說古憶往，[11]這是國民政府遷台以後，在台灣出生或成長的外省子弟臺灣經驗中的一環，當然不可否認的是，此亦爲在地文學的書寫。因此，我們可以說張大春的魔幻現實主義是從處理屬於原鄉的歷史記憶開始。

（2）原住民的神話與現實：〈最後的先知〉、〈飢餓〉

寫完〈蛤蟆王〉，張大春緊接著寫下以原住民社群爲主的短篇小說：〈最後的先知〉（1985）和〈飢餓〉（1986）。兩篇小說都承受拉美思考理路的影響，小說揉合原住民的民俗神話，又隱含針對漢族欺凌或剝削的批判，頗能呼應阿斯圖里亞斯的印地安文學，以及實現魔幻現實主義的本土追尋精神。

〈最後的先知〉和〈飢餓〉雖是張大春將魔幻現實主義本土化最具型的作品，我們仍然可以舉阿斯圖里亞斯的《玉米人》與之對話。阿斯圖里亞斯主張的魔幻現實主義一向是以印地安神話爲出發，《玉米人》的神話是自然與人的融合，主角加斯巴爾・伊龍與伊龍大地的關係、人

[10] 宋澤萊等的草根的本土文學理念，非常貶抑類此的文學書寫。甚至宋澤萊還以「外省人文學」指稱張大春、朱天心等人的創作，雖然他一方面反省自己把台灣文學特質分成「本省」和「外省」是否遺漏什麼（〈當前文壇診斷書〉81），但在論及本省人文學時，又加框爲「臺灣文學」（62），可見張大春、朱天心等人的創作不被本土文學認同。

[11] 在李瑞騰的訪談中，張大春提到自己的家世是「詩書傳家」，從小父親便教其古典戲劇、文學（85）。

獸（保護神）變形的互動、「玉米」的象徵等等逸離常軌的狀態，都是印地安文化現實的一面。然而應用魔幻的手法，使得整部小說有別於傳統的印地安文學作品——用悲觀而絕望的情緒描寫印地安原住民的貧窮卑下，而是樂觀地結合印地安神奇的原始傳說，鼓起反抗的精神，建構戰勝壓迫者的結局。如同印地安人之於拉丁美洲一般，原住民曾經是臺灣這片土地的主人，有自己的語言、文化傳統和風俗習慣。但是，中國漢族的多次移居以及日本的殖民不僅侵入也破壞了原住民的生存概念。關懷原住民議題的創作者，一本寫實的精神致力於描寫臺灣原住民的受迫，一如拉美的印地安文學，固然構築了原住民發聲的管道，卻也典型化（或矮化）原住民的形象。張大春創造出最後的先知「伊拉泰」和吃神「巴庫」，則是一種突破——意圖刺激沈湎於「寫實」的文壇。誠如林燿德所言：「張大春的作品，代表開放的徵候，他是一個解放性的作家，打開了密閉系統」。[12]

〈最後的先知〉記敘原住民面對文明入侵的衝突與無奈，小說的主線是伊拉泰的家族與島嶼受侵的歷史，島嶼顯然指涉的是蘭嶼，支線則是人類學者的研究和女記者的採訪報導。張大春應用魔幻現實主義技法刻劃原住民的生活與形象：

> 伊拉泰用力吐掉第六粒檳榔，看著暗紅色的渣宰隨風飄過馬老芋那棟水泥建築的平頂，轉個大彎，再一直朝灘頭白色的浪峰飛去，才隨口對妻子說：「明天有人要來。」
>
> 「我會被星子砸死在海灘上，比芋頭還大的星子。」巨人伊拉泰說完這話，指了指那個貫穿胸部的洞——伊拉泰曾多次從那洞裡透視遠洋，它比多年後傳教士帶來的望遠鏡更加神奇，從中可以看見飛魚躍出水面時拍動銀色翅膀的細節。

[12] 引文摘自《自立晚報》〈他創造了怎樣的陷阱——評張大春《四喜憂國》〉之討論記錄。

> 老邁的巨人說這話的時候臉頰和額頭上的皺紋夾死了四隻蒼蠅。
>
> 想起她初嫁到這個家族來的那個晚上，死去三年的巨人伊拉泰突然在半路攔住他，說：「不要生太多的孩子，然後又把他們餓死。」
>
> 門開處裡面什麼都沒有，小伊拉泰消失在充滿死亡和絕望氣味的空氣裡了。

這些利用魔幻現實筆法所描繪的景象，既是透顯原住民特有的神秘文化，也是對原住民自我文化與精神的認同。筆者以爲這是解讀張大春的魔幻現實書寫，相當耐人尋思的一面。如果說上述段落是作者對原住民神奇色彩的發掘，那麼透過島上原住民的眼光描繪外地人——「文明」入侵者的段落，則是對於所謂的「文明」理解的反差所製造的魔幻現實現象：

> 伊拉泰卻在這時伸出修長的手指，拍拍兒子的肩膊，說：「有兩片魚鱗跑到她眼睛裡去了。」
>
> 事實上，巴蘇蘭也不敢確信：外地人真的不穿島上男人的褲子，他們偶爾也穿，只是穿的位置並不適當，通常像那些禿頭就喜歡把褲子穿在脖子上，並且塗著或紅或黑或各種花紋的顏色，惹人好笑。
>
> 原本寧靜的下午被「病人」打破了。……近些年來村裡的死亡逐漸跟不上他的蒐集癖，於是這架吃人聲音又吐出來、吃人聲音又吐出來的怪物就成為每年夏天伊拉泰的寵物。
>
> 怪人長著金黃色的頭髮，都和巨人伊拉泰差不多高，一身椰肉

> 色的白皮上也佈滿了細茸茸的金毛。他們在一個颱風夜過後的黎明登岸，用手心噴出的火光驅散島民。

張大春將隱形眼鏡、領帶、又白又瘦的考古學者、錄音機、美國人與手槍等屬於現代的、具文明意義的物或人，結合原住民的邏輯所創造的詮釋想像，激發我們重新認識文化差異，這也是作者對於外地人明指或暗想原住民是「野蠻人」時幽默的反挫。誠如阿斯圖里亞斯的魔幻現實，對西方讀者而言彷彿是倒看世界，因爲西方人的宇宙觀是由上朝下，而印地安人的宇宙觀卻是由下往上（Bautista Gutiérrez 25-26）。臺灣原住民也有他們自己看世界的方式。

除此之外，張大春將「魔幻現實」設定在描寫原住民此一族群，似乎有著劉習良解讀《玉米人》所言：「在現實生活中、在實踐中，印地安人還沒有聚集起足以贏得自身解放的力量，作者只好把美好的願望寄託於『神力』」（1994: xxix）。根據小說全文，我們知道外地人對於島嶼的破壞並未或說從未解決，巴蘇蘭——伊拉泰之妻發現「無論是偉大的巨人伊拉泰、博學的老宋古浪或她最親愛的丈夫，這個家族裡所有的領導者都無法提出應付外地人的有效方法」，核廢料場終究在海岸蓋了起來。面對「病人」、禿頭、女記者表面上對島嶼關懷，實質上卻是圖利於己的侵略與破壞，小伊拉泰的抗爭竟是如此無力，最終也是自我關閉、無故消失。張大春賦予的「神力」，是不是讓結局樂觀？且觀下文：

> 他再看一眼豬鼻岩外巨人伊拉泰的新居，感覺所有不再出現的人物和事物全都聚集到那個巨大的國宅裡去了。他緩緩地除去盔甲和匕首，從大海裡看見巨人伊拉泰死後胸痛中湧出青苔的顏色，無比新鮮。

殘酷的現實是核廢料場的完工，張大春用神話性的場景結束全文，呈顯了原住民消極的包容與無奈，但是樂天的原住民胸痛湧出的不是紅色的

鮮血，而是無比新鮮的青苔，倒是另留一條可能的出路。[13]相較於〈最後的先知〉，同樣以島嶼原住民爲主角的〈飢餓〉則有更激進的結局。

〈飢餓〉延續〈最後的先知〉當中的家族記事，主角庫巴就是伊拉泰十五個兄弟姊妹中的一個，他具有百食不飽的特異功能，因爲能吃，他得以離開貧苦的家鄉。巴庫嚮往大都市的夢想，一步一步實踐，但是生存空間卻隨之日益窄小，最終他的世界也只是在車子以及「從『攝影棚的』小房間到『現場』的大房間，從第一個餐廳到最後一個餐廳」當中流轉，他想見識的大城市在哪裡？

張大春以誇大的筆法陳述巴庫的經歷，對於外地人不僅入侵與破壞原住民的生存領域，且假文明之名誘引原住民離鄉行剝削之實的批判，有著一針見血的力道。

小說中的支線情節圍繞在妹妹馬塔妮身上。馬塔妮認爲「自己是家族中第一個深入文明的份子」，但是檢視她與蛇藥攤老闆的互動關係，明顯可知，她也是被剝削的一員。馬塔妮回鄉是因爲來福牌經理謊稱她的家人死了，她受騙回家，看到一成不變的鄉土，有的只是商人、觀光團體等的「欺騙來了，背叛去了」。「騙」可以說是本文所傳達的主旨，廚子的一席話間接點出作者意圖批判的現實世界，他說到「電視廣告都是騙人的把戲、說到人類經常受騙也需要受騙否則真實的世界會使人瘋狂、然後說到政治就是使人情願受騙的廣告」。人要如何看到真實呢？張大春在巴庫參加第一次吃香腸比賽中，設計了一個魔幻現實的場景：

> 巴庫遲疑一下，他發覺身體在槍響之中猛地飄飛起來，飛到半空中，俯視著自己在鋪著嶄白檯布的長桌這頭；對面站著的是高瘦如柴的宋古浪，在船尾念驅鬼咒，中間是他們的父親，正朝外地人說：「歡迎你們來。」

---

[13] 核廢料的問題在此篇小說出刊（1985）後 17 年，有一戲劇性的轉折，2002 年 4 月 8 日當陳水扁總統視察蘭嶼時，一位蘭嶼少年謝文龍當場遞交陳情書，請求遷移核廢料場，隨後達悟族人積極展開抗爭的行動，政府遂允諾改善。也許這個事件的發展可以回應〈最後的先知〉無奈的結局，但是筆者以爲這還只是思考臺灣本土與原住民之關聯的開始呢！

兩相對照，人以爲現實的吃香腸比賽，其實是由欺騙所建構的，而新船下水典禮的記憶，是島民對外地人真實的自我呈現。這種脫離身體／主體檢視現實／真實的手法，在馬塔妮返鄉時再度呈現：

> 馬塔妮哭叫了幾聲之後，便感覺自己從身體裡跑出來，掙脫宋古浪的擁抱，爬上馬老芋仔雜貨店的招牌架，像小時候那樣俯視著這個經過一百萬年也不會改變的小村集。馬塔妮看見自己還在有一搭、沒一搭地抽動鼻子……。

馬塔妮是受騙返鄉，她需要跳脫身體——一個被文明塑型的軀殼，來思考及面對小村集的真實。她原是要迅速離去的，但是在面對村落的真實以及港口中船去船來的虛假，她留下來，並且宋古浪預言她會越來越好。對於外地人來說，馬塔妮患了失心症，又被「強暴」，生了個兒子，是十足可憐。但是宋古浪這個族群卻採取另一個角度：馬塔妮只是自在的活著，對情慾名利早已不關心；外地人以爲「強暴」的恥辱，宋古浪不以爲意，他們需要後代，因爲家中又會少一名男人。馬塔妮象徵回歸原初的臺灣原住民族群，與代表弱勢族群載沈載浮於城市的巴庫產生強烈對比。巴庫自始至終無能對現實反擊，唯一一次說出：「我不幹了」之後，自己也嚇了一跳，而且不確定這句話是什麼意思。直到巴庫的肚子撐破了，所有吃進肚的東西全部原形重現，張大春這樣寫道：

> 它們的數量實在太多，很快地便充塞在整棟樓的空間之中，歷經短暫昏死的人被陣陣五穀雜糧的香味（或是臭味）驚醒，一個個奪門而逃，他們確實是以逃亡的姿勢離開當時幾乎可以算是台北最高的地方，因為他們的身後，數以千萬見、類以十萬計的各種生食熟食正在以越來越快、也越來越洶湧澎湃的姿勢追趕出來，也如天女散花般覆蓋著我們這個首善之區。

食物追趕人群猶如追殺敵人的大軍，再次地，藉由魔幻現實的景

象，弱勢的、邊緣的、無法發聲的位階取得反擊力量。在〈他創造了怎樣的陷阱——評張大春《四喜憂國》〉的評論中，林燿德指出：「詹宏志認爲張大春的魔幻寫實，沒有所謂的『國族意識』，但張大春處理『飢餓』和『最後的先知』這兩篇作品的時候，已經走到魔幻寫實的核心裡面，他把民族神話和臺灣現實政治、社會狀況扣合在一起。」延展林燿德的說法，〈最後的先知〉和〈飢餓〉對臺灣現實的批判，也夾帶對臺灣本土性的關懷，借用林盛彬導讀《玉米人》提及「本土文化的神聖本質是不能出賣的」（1994: xii），張大春用神話想像建構原住民形象，突顯出原住民文化的神聖本質是不容侵犯，也間接呈顯出臺灣本土文化所必須面對的問題，就是如何兼容並蓄各種異質的文化論述。

（3）外省族群的歷史與現實：

〈將軍碑〉、〈四喜憂國〉關於〈將軍碑〉（1986）和〈四喜憂國〉（1987）屬於國共戰後遷台的外省族群歷史記憶，雖然作者撰稿的時間一在解嚴前、一在解嚴後，但是彼時出版法仍未廢除。同時，由於這時的魔幻手法既不是超自然的傳奇美學，亦非原住民傳統的挖掘，便引人尋思這是否爲逃避審查制度而解構官方歷史的方法。

關於〈將軍碑〉的討論除有魔幻現實主義的共識外，尚有政治小說（林燿德）、後設小說（張惠娟）等領域的評論。在主題方面，論者多從「歷史」與「記憶」的虛實爲出發點，雖然意識到小說呈現魔幻現實手法，卻著墨不深。以鄭明娳〈評析張大春「將軍碑」〉一文爲例，作者雖然提出「魔幻現實主義小說就是反寫實手法」，以及「魔幻寫實手法最典型的乃是把『虛幻』寫得與真實一般無二」，對於〈將軍碑〉的魔幻現實技法則歸結爲「突破時空觀念」（1986: 49-50）。事實上，不管張大春是寫歷史，或是反歷史；反寫實，或是談語言問題，〈將軍碑〉與中國近代史及台灣當代的對話關係是毋庸置疑的，他雖不在乎歷史的寫真，卻又意圖呈顯歷史。這令人聯想到賈西亞・馬奎斯的《百年孤寂》尋找切入歷史、記憶以及在地關切的論點。

賈西亞・馬奎斯在《百年孤寂》中設計馬康多村民罹患失憶症後，又在吉普賽老人的診治中重新尋回記憶。張大春認爲賈西亞・馬奎斯在

這個情節上展現他對「記錄／塗銷」的深刻認識與控制能力，也適切地示範了「遺忘／記憶」在文本之中和創作理論上的雙重操作（1998: 129）。顯然張大春意圖爲臺灣的失憶症把脈。時間與記憶是建構歷史的兩大元件，要重新植入記憶，需要透過時間的迴轉，但在戒嚴體制下時間可以證明歷史的存在嗎？於是將軍一開始便「無視於時間的存在」，於是能「周遊於過去與未來」，甚至意圖「重新翻修他對歷史的解釋，編織一些新的記憶，塗改一些老的記憶」。對比將軍的記憶，是兒子維揚紀念父親冥誕的演講，維揚受託念的稿子大致符合將軍的記憶，唯獨他對父母感情的描述，竟逸離自己原有的感受，維揚解釋爲「只不過是一個演講而已嘛！」於是將軍發現，兒子和他一樣都可以無視於時間，並隨時修改回憶。此種「類烏托邦」的歷史建構，將歷史記錄真實的權威性徹底顛覆。再者，雖然維揚兩次告訴父親：「那是您的歷史，……而且都過去了」。將軍的歷史記憶卻在活人與死人並置，過去與現在交疊的魔幻現實技法下，全盤托出。就是在這樣矛盾的記憶辯爭之際，我們發現作者在建構歷史的同時，也解構了歷史。

八〇年代中後期看待歷史的方式，確實抽離了對歷史的敬意，個人、自由主義式的想像壓縮了歷史的衝擊力，我們可以說張大春的〈將軍碑〉是一個另類說史的開端。王德威也認爲〈將軍碑〉恰當示範了數種有關書寫『歷史』的定義如何衝撞質疑[14]（1993: 115）。此外，〈將軍碑〉奪胎自《百年孤寂》的手法，也巧妙支解了橫亙在上述問題的歷史傳述老調。

故此，我們再就《百年孤寂》的老邦迪亞和邦迪亞上校兩個人物來看張大春的將軍，將軍可說是前兩者的綜合體。曾經，老邦迪亞翻山越嶺尋找與建立馬康多；邦迪亞上校發動戰役、所向披靡。然而，經過青壯年期的威不可一世，在生命的最後幾年老邦迪亞只跟幽靈溝通，隨自由意志增加體重；有預感能力的邦迪亞上校則是隱居在工作室潛心製作

[14] 王德威將之歸結如下：歷史是偉人傳記的延伸或是社會學普查的結集？是實人實事或是幻想的再現？是當事人「口述」的紀錄或是後人銘刻編寫的結論？是一統的因果邏輯或是隙縫叢生矛盾的總和？

小金魚，他既不願承擔民族英雄的美名，對於總統的贈勳也破口大罵，毫不領情。賈西亞・馬奎斯用誇大、荒謬、魔幻的事件或筆法，構築老邦迪亞對現實的無所謂，以及從邦迪亞上校對戰爭、政治質疑眼光，來凸顯政治的荒謬與歷史的不可信。張大春在〈將軍碑〉中借用魔幻現實型塑相似的人物，也發揮了相似的功能：將軍決定不再說話，以及隨心所欲遊走過去或未來，用以抗議歷史記憶的失真。若我們將之引渡於台灣現下的環境，一方面表徵了大陸失據退守來台的這批將領的無奈，一方面意圖接檄臺灣當時社會現狀的混沌。楊照如此析論張大春的小說：

> 張大春利用小說來梳理的這套問題，正好是解嚴前後台灣社會共同的疑惑。過去強勢意識領導（hegemony）塑建了許許多多的大敘述，用不容置疑的語氣灌入民眾耳中腦裡，要人家相信那就是事實、就是真理。權威崩潰後，這些事實、真理也隨而陷入一團混亂裡，甚麼是『真』的，誰的話可以相信，成了幾乎無解的難題。（1995: 211）

楊照這番說理在〈四喜憂國〉可以得到更明確的印證。小說中的主角服膺國家機器製造的「神話」，只是主角朱四喜不是創造歷史的將軍，而是爲歷史所造的老兵。就寫實層面，〈四喜憂國〉所透顯的社會實體是六〇到七〇年代的眷村或公家宿舍的生活景象，內中包含民國六十四年蔣介石總統逝世的歷史紀實。這篇小說的發生時間需從發表時間（1987 年）逆推十到二十年，[15]張大春從日常瑣物，諸如紅標米酒、甘蔗板隔間、糊報紙或明星畫報的牆板等等刻劃落居違章建築下層社會的生活現實。無可否認，張大春是對於落戶臺灣的老兵有著某種程度的關懷，然而他卻一反在〈雞翎圖〉的傷感，採用輕鬆的筆調。

[15] 刊載於《文藝月刊》討論〈四喜憂國〉的座談記錄中，陳明德提出「就寫實小說的觀點來說，這篇小說可能不太切合當時的狀況」，又說道：「在民國七十六年，老兵問題在當時臺灣社會中，是一個突出點。」顯然，與會者都忽略小說文本真正處理的年代，並非民國七十六年，所以「處理老兵問題上，就顯得不夠深入」，就似乎是一個粗淺的結論。

張大春在〈四喜憂國〉所企圖的或如詹宏志所言是「語言和人的關係」，但是詹宏志以爲張大春「用了魔幻寫實的技法和面貌，可卻沒什麼『寫實』的企圖」，恐怕只是對小說的片面理解。張大春在接受李瑞騰的訪談時辯稱自己不是反寫實，而認爲寫實應當被視爲創作的基本技術，且當整個外在客觀的社會條件不一樣，應該用不同的方式問新的問題，或在一樣的問題背後，尋找新的意義。[16]就此，我們可以在〈四喜憂國〉中讀出質疑歷史與記憶的同時，也見其保留歷史與記憶的意圖。這與在〈將軍碑〉的建構與解構殊途同歸。小說從反映六〇、七〇年的小民生活細節，梳理戒嚴時期政治實體的問題。「八股修辭的總統文告」，原是不干市井小民生活、卻是戒嚴時期報紙歷常刊登的文稿。因其呈示的官方威權，造成人民對執政者產生神化的想像。於是，張大春挖掘「總統文告」背後的意義，點出這些經過神話化包裝的「文告」如何制約人民的思想。文章多次出現「共產黨遲早要包圍打臺灣的」、「反攻大陸」等政治迷思，表露掌權者之於臺灣的過渡心態。唸過師範的楊人龍口中三番兩次提醒朱四喜：「你是安了家、落了戶了，不想回去啦？」甚而他要指導朱四喜寫文告。「文告」是總統（蔣介石）的替身，是回鄉的希望。因爲總統死了，也不再有「文告」，所以楊人龍要催逼朱四喜寫文告，抓住回鄉的可能。

此處，張大春似乎擺脫〈將軍碑〉擬仿《百年孤寂》的體例。誠然已死的楊人龍遊走在朱四喜的生活空間，是運用中國傳統的托夢，但是卻蘊含魔幻現實主義最基本的書寫精神：跨越生死、模糊死亡差異（死亡不是另一個世界），從而製造諷喻的效果。楊人龍不是只存在夢中，他與朱四喜的生活密切相關，他的言語思考都切合著當時的社會動脈：他可以對王昌遠的婚姻、大雜院淹水、總統去世、社會新聞等抒發意見，甚至指點朱四喜的迷津，而遠非存在於「鬼世界」般的另類空間。所以夢已非夢，而是現實的一部分。

[16] 在李瑞騰專訪張大春的文稿中，張大春說：「有人說我是反寫實的，其實我不是，當寫實已經異化成另外一種東西時，你要如何去承認他是真實呢？」見〈創造新的類型，提供新的刺激——李瑞騰專訪張大春〉88-89 頁。

因此藉由生死互動的魔幻現實，負載再現反攻大陸的迷思、反映解嚴前後的混亂等嚴肅議題的〈四喜憂國〉，可以逸離八股的寫作，而臻至蔡詩萍所以爲的「張大春對論述的認知立場，已經毫無保留餘地的徹底與支配近代中國新文學史的寫實主義『典範』決裂」（1988: 196）。所以我們不能膚淺地以爲張大春用了魔幻現實的技巧卻沒有「寫實」的企圖，而是既要剝解現實的假面，理當先揭破寫實主義所可能產生的蒙蔽。

張大春的在地書寫以邊緣的、弱勢的族群爲中心人物，正與拉美魔幻現實主義的關切點不謀而合。藉此，我們除了驗證張大春在此階段「模仿」了拉美魔幻現實的體例，也檢查出「模仿」背後的意圖，是要抓住魔幻現實主義實質的精神來批判臺灣社會、政治與文化的扭曲與偏差。

2. 魔幻現實的擬真書寫

〈印巴茲共和國事件錄〉（1986）和〈天火備忘錄〉（1986）連同前文所評的〈哈蟆王〉，被林燿德指稱是三篇具強烈政治導向的魔幻現實之作（1987: 271）。前文已分析〈哈蟆王〉的鄉野奇譚運用，此處無須複述。〈印巴茲共和國事件錄〉是報導記錄式體裁，明顯涉足政治，雖然修辭策略猶有魔幻現實書寫的痕跡，嚴格說來，並非一般理解的魔幻現實之作。筆者認爲林燿德會將之歸類在魔幻現實主義小說，應該是林燿德的魔幻現實主義定義，「不只是在片面枝節玩弄觀念趣味，或搞一些簡單的時空跳接而已」，而是「整體結構都是魔幻寫實的，時空本身已形成環復複雜的立體性」。所以一旦「小說敘述的內容、事件或人物，在不斷的後設中產生客觀事象的多元分裂」，都可以視爲魔幻現實的作品（楊麗玲 1990: 46）。根據此定義，或可說〈印巴茲共和國事件錄〉以寫實的框架包藏虛構的紀實報導，其整體結構都是魔幻現實的。然筆者卻以爲這裡蘊藏張大春實驗魔幻現實書寫的意圖，也就是說他打散魔幻現實主義原有的特質，而重新拼貼，寫出一則想像的現實世界，但是小說情節卻非幻象小說的逸離現實，而是展露現實被隱藏的一面。〈天火備忘錄〉與〈自莽林躍出〉亦爲這個思考機轉下的產物。

（1）第三世界政治現實之建構：〈印巴茲共和國事件錄〉

〈印巴茲共和國事件錄〉是一個「魔幻」現實的建構，根據小說的寫作空間——印尼安拉巴茲人居住的韋克島，我們可以推斷這是以第三世界爲出發的現實建構。雖然內容純屬虛構，但是作者刻意以確切的時間（1919 到 1984 年發生的事件）、詳盡的地理方位（佐以地圖標示位置的說明文字）以及附加英文原名或拼字的註解，得以進入被「真實化」的歷史情境。換言之，作者依循歷史時間對於人類歷史的展演，進行實驗性的綜合報導。所以在這份夾議夾敘的報導資料中，表彰了探討第三世界國家內外政治衝突的現實，也從魔幻現實主義式的誇張敘述透露對於西方（或說第一世界）國家嘲謔的意味。

小說中最明顯的魔幻現實書寫，在於創世神話和層出不窮的謠言。神話或謠言都是經由口語播散而真僞難辨的言說，透過神話的歷史淵源往往可以建構民族文化的傳統。反之，謠言是藉由現實的臆測而解構歷史真實性。小說中作者先從神話建立韋克島的歷史傳統。這是合於一般建構第三世界主體的典型化考量。而韋克島的「文明化」是從七個來自美、英、法、荷西方國家的大戰英雄的殖民開始，這也與殖民歷史一致。然而，諷刺的是文明之前，創世神話卻奠定了七個人的領導地位。換言之，創世神話竟是由殖民者領袖所發出，它不止一次在文告中出現：「在數個世紀以前，上帝（也就是土著所謂的天神）踏上這個荒僻小島、留下腳印之前，就曾經派遣七位使者來到此地，帶來火種和枴杖，使其子民得以熟食並直立行走——是以印巴茲共和國的國旗爲火炬和枴杖」。這是運用人類歷史演進中神權時代的權力建構，所以神話中七位使者等同七位殖民者，這就成了合理化侵略行爲的根據。拉美小說運用神話本是要解消殖民者或獨裁者的權力建構，張大春卻反而解構了神話的反抗精神，得以更加反映殖民者或霸權者的獨裁心態。

小說中「謠言」質素的探究起因於領導階層發表了一份備忘文件，從而激發「一連串抗議、狂歡、互控及傳染性精神疾病爲土著及移民艱苦創業生活帶來相當活躍的調劑」，於是造成十餘年的戒嚴一直未曾解除。張大春解剖謠言的迷人特質，在其「似神話、似歷史、半真半假」。

此處張大春從「謠言」的虛實半參，傳遞出新聞報導在處理政黨衝突時的訊息，常常在不同政治立場和企圖的角力下有著羅生門式的詭異荒謬。例如小說中一九八四年二月一日教堂被軍方封鎖的事件，三派人士各有說法，三個版本互相歧異，根本無法共存。之後，三派人士又同時聲明要「肅清『印巴茲共和國』共同的敵人」，張大春給予的嘲諷是「有爲數約九百人的『角色辨認障礙型』精神分裂症患者不約而同地相繼掉入各地油井中自殺死亡」。此處先是嘲諷政治詭異的混亂，形成爲數可觀的角色辨認障礙之精神分裂患者，繼而，嘲諷以謊言建構的政治實力，使得角色的辨識不止是障礙，而是模糊，甚至是不存在。這不僅切合了第三世界政治紛擾的現實情境，也間接指涉臺灣八〇年代的政治場域。

最後，我們需要再釐清的是「小說敘述的內容、事件或人物，在不斷的後設中產生客觀事象的多元分裂」。毫無疑問，本篇小說行文中不斷暴露作者操控報導的軌跡，例如作者先是說明：「我儘量以資料的面貌來敘錄此事」。結尾卻又道出：

> 你讀過，也聽過很多這種口吻的大眾傳播報導，可能會信任報導的事件屬實。問題在於：你的信任建立在對這種報導口吻習慣上。這種口吻可能只是敘述一些聯想而已，我們要詳細考證一番。

讀者的閱讀認知受到打擾，甚至讀者被迫去反省自己的閱讀習慣，以及對真實的判斷。張大春使用了新聞媒體的報導，固然因由他身爲媒體人的切身經驗，也因爲新聞報導確實並存著現實與虛構的弔詭，他在〈一切都是創作——新聞・小說・新聞小說〉一文中提出：「有時候我們會用原本屬於『現實』的記憶去叩訪一個虛構的世界；有些時候，我們會用原本屬於『虛構』的記憶去質疑一個現實的世界。」此處「現實」與「虛構」的弔詭正是魔幻現實「矛盾修辭技巧」（oxymoron）式的思維。

（2）臺灣政治現實之隱喻：〈天火備忘錄〉

同樣採用新聞報導寫實的框架，〈天火備忘錄〉以核電廠災變爲敘事核心，分別含括了新聞資料和訪談回憶資料兩部分。在寫作語言上仍不失魔幻現實的技法，實際上，通篇展現的是作者對未來的想像，只是想像的根源是基於臺灣現實體制下的核電問題。就現實層面的科學報導來看，核電可能引發的災害，一直是在不確定的臆測當中，所以，核電廠的設立，始終有著兩極化的爭議。張大春以此議題發揮，顯然有其社會關懷的考量，雖然全文依舊有著解構小說語言的策略，卻另含臺灣政治現實的隱喻。

〈天火備忘錄〉建構在「未來的過去」和「未來的現在」兩個時間軸。作者於一九八六年寫作此文，小說以描寫二〇二〇年核電 N 七廠的爐心溶解災變發生的景況爲主軸，但是整份備忘錄的完成時間卻是災變後 15 年。因此，新聞資料是在「未來的過去」時間軸上，而回憶資料則是在「未來的現在」。就拉美魔幻現實主義小說來看，時間的呈現總是打破直線性的順序。以《百年孤寂》爲例，文中多有用未來過去式表達的預示性文字，這是賈西亞・馬奎斯凸顯人在現實時間（現在時間）與虛構時間（過去或未來時間）的遊走擺盪，此類筆法解構了理性思維模式下的時間建構。故就時間配置而言，與其歸類〈天火備忘錄〉爲未來小說，毋寧以魔幻現實主義小說的特質來觀察，更加適切。

張大春自然不是走未來科幻小說的調兒，他在《病變》的小說集另有完整的演出。閱讀〈天火備忘錄〉，需要注意的是小說內含強烈的政治導向。1986 年解嚴前夕，面對「強勢國家、弱勢社會」結構的鬆弛，張大春抓住核電問題涉及政治與民生的層面，可說是對當下社會現實的反省。首先他以操弄魔幻現實主義慣以誇張的數字，嘲謔混沌的社會問題，最明顯的例子是災變之後，受到外電新聞的影響，國人全面恐慌的描述：

> 在接下來的十個小時裏，台中以北各主要城市傳出一百五十宗搶劫案、三百七十二宗竊盜案、兩百零三宗強暴（含未遂）案、將近五百起的車禍、酗酒、傷害等糾紛，以及三樁盜墓行為。

除了數字應用，張大春還使用魔幻場景反映災變後遺症的殘酷，亦如小說卷首看似荒謬的用語：「困於感染後遺症而不幸生還」，爲什麼生還者是不幸？我們不妨閱讀下面這段摘錄：

> 他們聚精會神地守候在電視機前，開始懷疑：這會不會是他們此生中最後一次用電的機會？……人們開始非常眷戀地瀏覽身邊每一種文明的、進步的產物……，最後人們彼此投以陌生的眼光，發現他的家人、親人和自己已經在二十四小時之內開始逐漸變成另一種族類生物——或者是求生物？——而變化的過程卻如此隱秘。

從「用電」的現實問題，流轉到人體異化的神秘場景，作者收起原有的訕笑嘲弄代之以世界末日的悲情，卻是一種謔而不虐的演出，藉此影射核災的慘狀。除此以外，小說中穿插一段漏網新聞，顛覆了小說文本藉由備忘錄建構的真實，卻是展呈張大春另一面相的戲謔本質。[17]這段插曲暴露出作者刻意留下的痕跡，所以林燿德稱其爲「不僅止於強化讀者和作品之間的『疏離效果』，更埋入了小說家對自我語構規則的思省」（1987: 272）。

職是之故，我們稱〈印巴茲共和國事件錄〉和〈天火備忘錄〉兩篇小說是張大春魔幻現實的擬真書寫。這兩篇小說採取最具寫實精神的新聞資料或傳播報導爲主幹，記述兩則虛構的紀錄，然則虛構之下卻投射現實。想像是爲要發現真實，若果並非如此，那我們還想問：當小說抽離了想像的部分，還剩下什麼？因此，張大春在此實驗魔幻現實的技法，建構了兩個回應臺灣現狀的想像世界。諸如此類的嘗試，在張大春九〇年代的小說，有很好的發揮，稍後筆者將有分析。針對八〇年代張大春的小說來看，〈自莽林躍出〉可說是魔幻現實擬真書寫的典範，小

[17] 漏網新聞是有關一支外景隊前往宜蘭拍攝電影，卻滯留未歸，所拍片名爲「永遠停止呼吸」，這個片名一方面是諧擬當年的熱門電影「暫時停止呼吸」，一方面嘲諷對「核子發電」抱有幻想的結局。

說場景移至南美的亞馬遜河流域，更有向拉美魔幻現實主義小說致敬的意味。

（3）拉美魔幻現實之擬仿：〈自莽林躍出〉

〈自莽林躍出〉（1987）是假旅遊報導的角度展開小說敘述。蔡源煌以爲這是「以志怪小說的形式探討作家如何藉文字來界定真象」，但在人物刻劃和細節的描述上，又以其「實則虛之，虛則實之」的特質，指稱張大春「真是服膺『魔幻寫實』的小說家」（1996: 102）。這篇小說涵蓋豐富的魔幻現實主義的元素，是無庸置疑的。朱雙一以〈自莽林躍出〉和〈將軍碑〉相比，認爲後者和魔幻現實的關係更爲密切，可看出「魔幻現實主義理論的形象闡釋和印證」。而〈自莽林躍出〉當以志怪小說，或者魔幻現實小說來看待呢？張大春在〈以情節主宰一切〉一文中表示，魔幻現實主義有將「歷史現實」和「志怪傳奇」兩者相互穿鑿附會的敘述美感。也就是說，張大春利用〈自莽林躍出〉，實踐了他自己對魔幻現實主義的定義，以「對現實的信賴去營造神奇敘述的美感經驗」（147）。

〈自莽林躍出〉通篇誇張的文字敘述，是拉美魔幻現實書寫與南美詭譎生態自然的結合，亞馬遜河流域的雨季是其自然景觀的特色，張大春如此描述：「捶打在頭髮上的雨水已經滲透了我的身體，沁入肌肉和骨髓，並且從我的腳掌底部滲了出去」、「或許是雨水灌進了腦子，使我的孤寂感更加汪洋一片」、「卡瓦達被大雨沖得披頭散髮、面目模糊」、「這裡的天氣：頂上明明有個白花花、虎毒毒的太陽，人卻沾不著什麼熱力；抬頭望不見半點雲彩，一低臉卻給淋得通體精濕。」張大春並非親歷南美而寫出此篇遊記，但是他抓住卡本迪爾以「神奇爲美」的概念，盡可能地神奇化拉美的自然，而在描繪拉美的神奇現實之下，又插入某些象徵意涵。他認爲莽林區的大雨「象徵著亞馬桑河流域無所不在，也無孔不入的侵略本質——是的，亞馬桑的侵略性已經強烈到摧毀人類記憶的地步。」我們需留意這段文字在小說中出現兩次，宛如本文精神的宣告，意謂即便遊記強調深入其境的寫真，也有虛構的可能，更何況記憶本身就隱藏了「神話化」的虛構性。此外，小說中還添加叢林原住民色彩的異想神話，諸如乾縮人頭、原始人互相攻伐殺戮的故事、河豚精、陳列的死嬰以及「渾身皺皮、乳長及腰、滿手滿腿長著褐色長毛」的三個女人國遺族等，均更加深刻化南美的魔幻現實。

另外，尚有值得注意的部分是「斐波塔度」的傳奇建構，這與拉美文學的關係又更爲貼近。張大春在小說前半部爲「斐波塔度」營造神秘的氛圍，讀者和敘述者張（也是作者自己的投射）都好奇於「『斐波塔度？那是什麼？』」談及傳遞「斐波塔度」這個訊息的莽林嚮導卡瓦達，本身就極富拉美傳奇色彩：他的脾氣如同當地的氣候——忽冷忽熱、陰晴不定、他是專製乾縮人頭的希瓦洛人後裔、他有啜飲白花油的怪癖等等。卡瓦達詮釋「斐波塔度」時，使用了形而上的語詞：

> 每個人在面對和享用斐波塔度的時候，都會拋開人間一切的爭執、憂苦或煩擾，也會忘記世人還存在著其他的快樂、榮耀和愉悅。……在長期的攻伐、侵凌、報復之間，只要得著一點喘息的機會，總有那語言不通、立場各異的印地安人去尋找斐波塔度，在它四周環坐片刻；就在那短暫的而擁擠的時間裡，人們遺忘一切其他價值、信仰、風俗和希望。

張大春塑造斐波塔度的手法，近似於阿根廷作家波赫士筆下的〈阿列夫〉（"El Aleph"）。[18]波赫士以自述的方式道出看見阿列夫的「奇遇」。阿列夫是空間中一個包羅萬象的點，一個可從各種角度看到全世界各個地方所在的點。在小說中，當波赫士真的看到阿列夫時，他無法具體素描阿列夫是什麼，只能說阿列夫的直徑約兩公分，但宇宙空間都包含其中。於是，透過阿列夫，波赫士看見各地的景色、看見過去、看見各種微小的東西，例如書本的字和世界的小螞蟻。看了阿列夫以後，波赫士感到無限崇敬與無限悲傷。他自稱：做爲作家的絕望心情從這時開始，因爲「任何語言都是符號的字母表，運用語言時要以交談者共有的過去經驗

[18] 〈阿列夫〉（1949）是波赫士的代表作之一，雖然類歸幻象文學，卻是拉美「爆炸」文學世代魔幻現實主義創作的影響源之一。

爲前提；我羞慚的記憶力簡直無法包括那個無限的阿列夫，我又如何向別人傳達呢？」張大春的斐波塔度雖是具體的一棵樹，但是接觸斐波塔度之後，獲得的感受類同阿列夫。透過吸聞斐波塔度的氣味，文中的敘述者張漸次浮升，最後竟能看清楚五十哩以外的景色，同時，他竟然覺得「越是浮高一點，就越是覺得拍照、寫生、錄音甚至寫作……等等，是多麼乏味的舉動」。接著他又想到：「就在飄浮起來的片刻裡，我忽然瞭解『符號』這個東西真是蠻無聊的；而鼻子這玩意又真是蠻管用的。」記憶是不可靠的，語言文字本來是要延續記憶的，但是兩位作者都同時質疑它的功能與真實性，認爲那只是符號罷了！

波赫士在〈阿列夫〉的後記中寫道：「阿列夫存在一個石頭的內部嗎？我看見我之前所看見的所有事物時，我也遺忘它了嗎？我們的記憶是會遺忘的。在悲傷侵蝕的歲月裡，我自己正在歪曲、遺忘貝阿特麗斯的容貌。」巧合的是〈自莽林躍出〉也有一段後記，在後記中可看出除了敘述者張，沒人相信女人國、河豚精和斐波塔度的描述。事實上，張大春已經藉由斐波塔度表達他對真實的看法：「我還沈浸在斐波塔度所帶給我的震盪之中——一些我沒去看可是看了的，沒去聽可是聽到的，沒去記錄可是深深種植在我心裡的東西。是影像？聲音？還是氣味？都是，也都不是。」這裡延續了張大春對現實真象批判的立論基礎，例如在〈走路人〉中他說記憶像鬍子，會生長、變色、脫落等，又像夢、歷史、政治、宗教、新聞報導一樣，「都是你相信之後才真實起來的東西」。而今，張大春借用「斐波塔度」，以其予人超脫的意念，提供讀者思考以及質疑「文學反映現實」的宗旨。「斐波塔度」幾乎可說是「阿列夫」的延異，據此或可說明筆者在前文所下的定論——〈自莽林躍出〉是對拉美文學的致敬，當然也可視爲張大春擬仿拉美魔幻現實的意圖之一。

3. 魔幻現實的後現代書寫：以《大說謊家》、《沒人寫信給上校》及《撒謊的信徒》為例

八〇年代張大春的小說流洩出的魔幻現實主義，有著探索文化意識的反抗和質疑精神，當臺灣文壇依舊續賡七〇年代所標榜的鄉土寫實

時，張大春已從《公寓導遊》開始的一系列小說，提供文壇新的刺激。直至九〇年代的世紀末紛亂，臺灣文學創作大體上擺脫了唯鄉土寫實爲馬首的桎梏，整個文壇掀起後現代的文學風潮，張大春則適時地以「新聞小說」開始另一個旅程的創作。

張大春宣稱：「所謂『新聞小說』——一個被我發明出來的小說類型，其實只是一種試圖以『虛構』來編織『現實』、同時也用『現實』來營造『虛構』的意義處理方式」（1992: 13）。這段文字是針對 1989 年出版的《大說謊家》所提出的創作理念，然而隨後的創作《沒人寫信給上校》和《撒謊的信徒》皆可說是「新聞小說」概念的延伸。這兩部小說也都是從現實社會的新聞事件和人物獲取靈感，小說與現實的界線參差錯雜，實虛難辨。倘若我們再將時間逆推，可以發現〈晨間新聞〉、〈印巴茲共和國事件錄〉及〈天火備忘錄〉這三篇八〇年代的小說，早已具備「新聞小說」的雛形。雖然從張大春勇於嘗新的書寫形式來看，《大說謊家》（1989）、《沒人寫信給上校》（1994）和《撒謊的信徒》（1996）業已脫離八〇年代的魔幻現實主義表現模式，但是張大春從「新聞小說」以後依然指稱現實與虛構的弔詭，卻有延續他自己一貫的辯證議題，以及落實魔幻現實主義的影響。

呂興昌在〈瞎掰胡扯的藝術——評張大春《大說謊家》〉一文中指出，張大春企圖把小說形式的各種可能冶爲一爐，諸如在情節敘述上「寫實與夢想並列，魔幻與後設雜陳，偵探推理虛其外，政經諷刺實其內」（207）。這種雜揉的文體，頗符合後現代主義多元發聲的調性，事實上，張大春早在寫作《大說謊家》已有「文學雜交」的概念，他認爲文學家的類型如果不雜交，就生不出創造性的東西（楊錦郁 1994: 87）。儘管如此，張大春的「後現代」特質還是從這個階段開始顯露。呂正惠也認爲此階段張大春、黃凡等人以「好玩」、「有趣」當作新時代的「敘述藝術」，是對文學的扭曲，但也可以說「高級的敘述遊戲或文字遊戲也是一種極有價值的文學」，這就是所謂「後現代精神」。而《大說謊家》就是這種精神的集大成表現（1990: 289-90）。同樣地，《沒人寫信給上校》和《撒謊的信徒》也極富上述表彰之後現代精神。張大春的後現代精神，表面上是將遊戲般的文字或敘述推至文學的層次，實質上卻是旨在打破既有

制式的價值體系，這樣意識的覺醒並非偶然，而是有所承繼，也有所拓新。王健壯便曾指出《撒謊的信徒》運用魔幻現實的技巧，「解構了『國家元首』這個光環的迷思、神話與權威」（屈繼堯引據 1996: 150）。因此，原是澎湃洶湧於八〇年代的魔幻現實創作，至此與後現代精神，產生相輔相成的聯繫。

探究《大說謊家》、《沒人寫信給上校》和《撒謊的信徒》三部小說融涵魔幻現實主義的後現代精神，最顯著的表現在於虛實參半的論述邏輯以及自我指涉的後設形式。洪小雯曾指出八〇年代臺灣短篇小說中的魔幻現實主義受後現代文學的影響，在作品中出現對語言功能的質疑和後設小說中的自我指涉（30-31）。觀其內文及其援引之小說例證，[19]可知此概念是來自張惠娟的〈臺灣後設小說試論〉。張惠娟針對張大春小說中接檗對寫實傳統的質疑和諧擬體的運作，[20]說明何以那些被視爲魔幻現實的作品是爲「後設小說」。張惠娟的立論基調著重在後設小說，甚至以爲小說內部的魔幻現實元素只是詹宏志所言「用了魔幻寫實的技巧和面貌，可卻沒什麼『寫實』的企圖」。根據前文筆者對張大春魔幻現實主義小說的討論，張惠娟的這個聲明是有待商榷的。例如質疑歷史記憶的〈將軍碑〉，或質疑遊記寫實性的〈自莽林躍出〉，其後設技巧都只能說是包含在魔幻現實書寫下的方式。反之，直到《大說謊家》等小說的寫出，作者才有以後設框架包藏魔幻現實元素的精神。

《大說謊家》和《沒人寫信給上校》是對於新聞時事的後設思考，小說文本內，作者以「編按」介入小說敘事，製造讀者與小說文本的疏離，暴露建構小說的寫作過程。《大說謊家》的作者張大春之名與小說書名《大說謊家》暴顯在正文之中，企圖以「自我嘲諷」取得與讀者等同的位置。《沒人寫信給上校》在小說中反覆自我指涉，其書名在小說出現高達 44 次。《撒謊的信徒》以「我們」述說故事，「我們」包含的既是作者也是讀者，小說有一段描寫很生動：

[19] 文中列舉小說爲〈將軍碑〉、〈自莽林躍出〉與〈最後的先知〉。

[20] 例如：張惠娟列舉張大春在〈自莽林躍出〉和〈最後的先知〉二篇小說中，「扭曲」遊記和報導文學這兩種文類，此即「後設小說往往藉由『逆轉』和『破壞』爲人所熟悉的文學傳統來達其批判的目的」（312）。

> 對這個憤怒的老人而言，我們祇是他幻想出來的、少不更事的訪問者；對我們而言，這間充滿烏煙瘴氣的回憶的廚房也的確太狹小了。於是我們禮貌地告辭，回到老情報頭子坦白承認他所犯下的錯誤之前，理解一下他未及扭轉的歷史現場。

此處，「我們」既是「幻想」出來的虛體，又是能理性「禮貌告辭」的實體，這豈不是加添魔幻現實元素的後設技巧。故事情節依據「我們」的介入敘述，結合魔幻現實小說最易採行的「預示性時間」敘述，使得行文時間隨機組合及跳躍。《大說謊家》和《沒人寫信給上校》。也在時間上作了雷同的安排。整體說來，魔幻現實主義的應用，在此已經不是文類或文體的建構，而是創作的材料，張大春將之添加在文本之中，仍是取其諷喻的功能。我們不妨列舉數例觀之：在《大說謊家》中，藉由麥德偉形貌隨著報紙頭條新聞人物變形，把嚴肅的政治或政治人物嘲弄了一番；《沒人寫信給上校》中陰間小鬼頂住設有利刃機關的椅子，唯恐「鴨霸」的衛副司令被害死下到陰間，讓小鬼倒大楣，隱喻惡官連鬼都避之唯恐不及（299）；《撒謊的信徒》中李政男咬牙發出金石攻錯的巨響，廣傳數里，使得居民以爲台北市工務局又在夜間挖馬路了，以此借喻民怨（219）。雖然張大春在《撒謊的信徒》一再重申：「其實，我們並不須要借助於任何神力或先知的異能，便能夠進入李政男生命中每一個幽黯的、不爲人知的角落——預言、以及紀事。」是有企圖要離開拉美魔幻現實主義「神奇」的元素，但是，展閱這三本小說，明顯可知張大春藉由魔幻現實的怪誕，保持了他插科打諢、冷嘲熱諷的寫作態度，也透顯他在文本之下潛藏的悲哀之情。

張大春與後現代結盟的創作，用重組拼貼現實事件萌生虛幻感，以及顛覆作者與小說主角的位置解構言說典律，表面上是質疑真實與謊言的混淆不清，事實上，也是作者對現實的反省。呂興昌認爲面對八〇年代末的臺灣，「長期專斷的政治、教育體制所匯聚積累的知識體系與價值觀念，似乎一夕之間全都翻轉走樣」，張大春的《大說謊家》就成了「反映、省察、印證這種供需結構的典範」（1990: 210）。在這樣的觀照下，《沒人寫信給上校》與《撒謊的信徒》也躋身在此失序的年代，充

分展現了張大春的後現代批判精神。

我們應當再參照張大春思考脈絡的告白，藉以擬出一個魔幻現實後現代書寫的意義。張大春近年常參與文化抗爭的活動，特別是對政府權力運作的不滿。他認爲戒嚴以後的十年是臺灣第二期的文化大革命。在其比喻的第一期文化大革命（一九四九年到解嚴前），是「把文化縮簡成祉能符合國民黨所需求的文化」，即爲符合君王利益與封建正義的儒家道統。而戒嚴後的文化革命則是要「切斷與中國在文化、語言、歷史上的關係」（謝金蓉 1997: 79）。所以說臺灣基本的統治結構只是意識型態的轉換，而非實質的民主化，或謂之，這個國家的主體始終在單一的方向進行建構。拿《撒謊的信徒》爲例，張大春寫作的目的就是要揭發政治謊言的面紗，挑戰近似獨裁者霸道氣質的執政者。他試圖描繪的上帝是「長了一張略長於常人的臉，下巴稍稍前凸，嘴唇緊緊抿成一條向下彎曲的弧線，身高約有六尺多一吋」（167），這分明是執政者的外表，若再透過他的言語：「你們所說的『罪』、所說的『壞』、總之所謂的『惡』，恰恰是我的本質！」（168）。就更清楚張大春以「上帝」之名諷刺當局。張大春顯然刻意解構「元首」的威權，於是藉由李政男的個人歷史來建構國家的歷史（從日本殖民到國民黨的李登輝政權），就充滿了顛覆的嘲弄感，這似乎就是從〈將軍碑〉以來的歷史記憶書寫特質——建構與解構同時並存。這是相當後現代的批判，也凸顯張大春持續站在邊緣抵制中心的魔幻現實主義精神。從這個分析看起來，陳芳明在〈當後殖民遇到後現代——誤讀張大春「撒謊的信徒」〉的論點，便值得商榷了。[21] 陳芳明將故事主角李政男解讀爲「一個受盡迫害的被殖民者，爲了顛覆霸權體制，竟能夠洗刷自己被扣的罪名，而一步一步接近權力中心」，

[21] 在〈當後殖民遇到後現代——誤讀張大春《撒謊的信徒》〉一文中，陳芳明自後殖民的閱讀出發，以「後現代與後殖民的思考，雖然都在於抵抗權力中心，但二者最大的區別，乃是前者爲了解構主體，後者則是爲了重建主體」爲立論基礎，在張大春的小說中讀出了「當所有的主體都被解構以後，小說只不過成爲一場文字遊戲而已。以這樣的態度來看待台灣社會，似乎過於牽強而矯情。」「如果把李政男放在殖民史的脈絡來觀察，張大春的批判策略反而使李政男變成一位英雄」的結論（154）。

而宣稱張大春原企圖以後現代解構主體，卻反而被書中主角後殖民的重建主體打敗（154）。首先，陳芳明定義的「殖民」有爭議性。[22]其次，雖說李政男的受困於殖民迫害必須出賣誠信，是整體歷史悲劇的反射，絕非人格之瑕疵，而言其「轉向」所建構的主體有後殖民精神，應不爲過，但是，根據小說描述的李政男，其對權位的熱衷幾乎是第三世界獨裁者形象的翻版。或者說，他向權力中心靠近，又是另一次的「轉向」。若說第一次的轉向含有陳映真所以爲的向殘暴的權力拒絕、否定和抗議，[23]那麼第二次的轉向就是前一行動的反面——佔據中心，因此陳芳明在這裡所作的後殖民論述便應再檢討。最後，陳芳明忽略張大春的魔幻現實精神總是建構與解構並行，因此與其說李政男建構了後殖民的主體性，不如說張大春呈現了臺灣主體分裂的真象。

五、結　語

大致看來，張大春清楚掌握了拉美魔幻現實主義的律動，他意識到不是所有幻真、似真的場景就是魔幻現實主義小說，而能體悟到拉美魔幻現實主義小說，以擬似實境的魔幻敘述，表達隱藏在政治皮相下的現實以及釋放禁忌下的壓抑，並從而擷取其精髓在臺灣的現實下發揮。張大春如是說：「有些作家如[賈西亞]・馬奎斯，則以無與倫比的想像力來滿足人對小說的一切需求，既含融了對政治與現實的諷刺，又把魔幻寫實表現到了極致」（1999: 129）。也就是說拉美的魔幻現實主義，既有批

[22] 陳芳明認爲台灣在 1987 年解嚴後就進入後殖民，表示殖民時期延續到蔣經國的執政。廖炳惠卻認爲解嚴後臺灣還未真正進入後殖民，顯然殖民時間是國民黨執政。曾健民則認爲臺灣光復不是再殖民，所以後殖民的時間顯然提早到臺灣光復。以上論點結論將再細論。

[23] 陳映真曾針對《撒謊的信徒》提出「轉向論」的討論，筆者非常贊同他所提出「沒有對於權力之暴力的道德譴責、否定與拒絕，就沒有對轉向的批評」，所以用「自己應當眷戀的一切爲代價，保衛了自己的信念向殘暴的權力提出斷然的拒絕、否定和抗議」（1996: 41）。但是筆者認爲張大春塑造李政男因「撒謊」本質，而獲取權力的企圖，應該是要凸顯他獨裁霸權的「轉向」，相較於陳映真的「轉向論」，豈不更諷刺而令人不堪回首嗎？

判的特有精神，又在敘述的表現上有其美學的價值。因此要探討魔幻現實如何在張大春的作品中實踐，絕不只是拘泥在文字表象上的相似，而是要從其文字中讀出他如何攫取魔幻現實的精神，在不同的社會脈動下，去表現及觀察臺灣的政治實體。一言以蔽之，從在地、擬真到後現代的書寫，我們可以說張大春的魔幻現實小說已然歷經本土化的洗禮，成爲臺灣的文學模式。

引用書目

Bautista Gutiérrez, Gloria. (1991b) *Realismo Mágico, Cosmos Latinoamericano: Teoríay Práctica*. Santafe de Bogotá: Amer. Latina.

Borges, Jorge Luis. (1989).“El Aleph.” *Obras completas*, tomo I. Barcelona:Emecé.

Leante, César. (1970). “Confesiones sencillas de un escritor barroco”. *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York: Las Americas Publishing Co. p.11-31.

Mendoza, Plinio A.. (1983). *El Olor de la Guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*. (1ª edición: 1982). Barcelona: Bruguera.

Roh, Franz. (1927). *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (Traducción del alemán por Fernándo Vela). Madrid: Revista de Occidente.

Uslar Pietri, Arturo. (1995). *Letras y Hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana. (Primera edición, en Fondo de Cultura Económica, 1948.)

Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B..(ed.) (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community.* Durham & London: Duke University Press.

Lutchmansingh, Larry D.〈陳福善的魔幻寫實主義〉。王祥芸譯。《雄師美術》268 (1993. 6): 77-83。

王德威。〈里程碑下的沈思——當代臺灣小說的神話性與歷史感〉《當代台灣文學評論大系：小說批評》。台北：正中書局，1993 年。111-31。

朱雙一。〈語言陷阱的顛覆——張大春論〉。《聯合文學》11.8 (1995.6) : 132-36。

呂正惠。〈八〇年代臺灣小說的主流〉。《世紀末偏航——八〇年代臺灣文學論》。台北：時報文化，1990。267-92。

呂興昌。〈瞎掰胡扯的藝術——評張大春《大說謊家》〉。《新地文學》1.1 (1990. 4)。

周英雄。〈八〇年代臺灣作家怎麼寫歷史〉。《聯合文學》7.5 (1991) : 176-81。

林盛彬。〈《玉米人》的圖騰與象徵〉。《玉米人》。台北：桂冠，1994 年。ix-xx。

林燿德。〈蘇非斯特的言語——從《公寓導遊》看張大春的小說策略〉。《文訊》28 (1987) : 268-73。

林燿德。〈「宏志憂春」以及其它——關於張大春《四喜憂國》的危言〉。《文訊》38 (1988) : 174-78。

屈繼堯。〈向撒謊的信徒射鏢——張大春的政治文學〉。《遠見》1996 年 5 月 15 日: 148-51。

侯作珍。《從消費社會探討八〇年代臺灣小說主題意識的轉變》。文化大學中國文學研究碩士論文，1998 年。

張大春。〈蛤蟆王〉。《公寓導遊》。台北：時報文化，1986 年。

張大春。〈印巴茲共和國事件錄〉。《公寓導遊》。台北：時報文化，1986 年。

張大春。〈天火備忘錄〉。《公寓導遊》。台北：時報文化，1986 年。

張大春。《四喜憂國》。台北：遠流，1988 年。

張大春。《大說謊家》。台北：遠流，1989 年。

張大春。《沒人寫信給上校》。台北：聯合文學，1994 年。

張大春。《撒謊的信徒》。台北：聯合文學，1996 年。

張大春。《小說稗類》。台北：聯合文學，1998 年。

張大春。〈一切都是創作——新聞・小說・新聞小說〉。《中時晚報》1991 年 4 月 7 日。後收錄在《張大春的文學意見》。

張大春。〈以情節主宰一切——說「莫言高密東北鄉」的「小說背景」〉。《文學不安——張大春的小說意見》。台北：聯合文學，1995 年。139-148。

張大春。〈這次小說真的死了嗎？〉。《遠見》。1999 年 2 月。128-129。

張淑英。〈孤寂百年的西語文學?—談西語文學之中文出版〉。《自由時報》。〈生活藝文周報自由評論版〉，1999 年 12 月 12 日。

黃凡、廖仁義、康來新等。〈他創造了怎樣的陷阱——評張大春《四喜憂國》〉。《自立晚報》1988 年 10 月 30 日。

詹宏志。〈幾種語言監獄——讀張大春的小說近作〉。《四喜憂國》。台北：遠流，1988 年。5-10。

詹愷苓。〈誰在說謊？爲何說謊？如何說謊？——評張大春《大說謊家》〉。《自立晚報》。1990 年 9 月 24-25 日。

楊　照。〈青春的哀愁是怎麼一回事？——讀大頭春的《我妹妹》〉。《我妹妹》。台北：聯合文學，1993 年。176-184。
楊　照。〈從「鄉土寫實」到「超越寫實」——八〇年代的台灣小說〉。《臺灣文學發展現象：50 年來台灣文學研討會論文集（二）》。台北：文建會，1996 年。137-50
楊麗玲。〈文學惡地形上的戰將：林燿德〉。《自由青年》1990 年 2 月。
楊錦郁記錄整理。〈創造新的類型，提供新的刺激——李瑞騰專訪張大春〉。《文訊》。60 期（1994）：85-90。
楊澤編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》。台北：時報文化，1999 年。
陳映真。〈張大春的轉向論：撒謊的信徒，背離之路〉。《聯合報》。1996 年 6 月 10 日。41-42 版。
陳芳明。〈當後殖民遇到後現代——誤讀張大春「撒謊的信徒」〉。《中外文學》。25.4（1996.9）：149-54。
陳眾議，《南美的輝煌：魔幻現實主義文學》。海口市：海南，1993 年。
蔡源煌。〈張大春的天方夜譚——評〈自莽林躍出〉〉。《中國時報》1987 年 5 月 22 日。後收錄於《四喜憂國》。1988 年。
蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》。台北：雅典，1988 年。
蔡源煌。〈八〇年代的寵兒——張大春〉。《自立晚報》民 1989 年 10 月 31 日。
蔡詩萍。〈符號的疏離人——評張大春的《四喜憂國》〉。《聯合文學》。48（1988.10）：195-96。
謝金蓉。〈張大春：作家本來就是獨裁的！〉。《新新聞週刊》。1997 年 11 月 30 日-12 月 6 日。74-76, 79 頁。
魏可風整理。〈文學外遇：張大春 vs.楊照談《撒謊的信徒》〉。《聯合文學》。12.7（1996.5）：10-18。
鄭明娳。〈評析張大春「將軍碑」〉。《自由青年》。76.5（1986）：48-51。
劉啓分。〈墨西哥當代小說家馮狄士的小說世界〉。《成功大學學報》21（1986）：17-32。
劉習良。〈魔幻和現實的融合〉。《玉米人》。台北：桂冠，1994 年。xxi-xxxi。

陳正芳，輔大比研所博士，東吳大學英文系及靜宜大學西文系所兼任助理教授。

生枯起朽的魔幻
——論《佩德羅・巴拉摩》的書寫

張　淑　英

摘　要

墨西哥作家魯佛是拉丁美洲魔幻寫實主義創作群的佼佼者。他的小說《佩德羅・巴拉摩》以人物題稱，以超現實主義技巧引用姓名的隱喻來呈現墨西哥的神話根源，指涉殖民史中西班牙與新西班牙（墨西哥）的融合與對抗，從中試圖呈現拉丁美洲人身分認同的不確定性與無法掌握命運的不安。本文從模稜懸疑的生死空間與人物似人似鬼的角色探討《佩德羅・巴拉摩》的主題和佈局。佩德羅代表的岩石意義、巴拉摩指涉的荒漠和小說虛構的地理畛域可馬拉呈現魯佛悲觀愁苦的視野。論文從尋父的議題回溯阿茲特克的神話寓言，從佩德羅・巴拉摩侵佔土地的惡行闡述墨西哥被征服史中瑪琳齊所代表的母性悲情，並從小說虛構人物蘇珊娜探討以瘋狂爲手段作爲脫離現實，找尋心靈棲息之所的魔幻方式。

關鍵詞：生死魔幻，末世，殖民，瑪琳齊主義

---

* 本文 91 年 9 月 10 日收件；91 年 9 月 16 日審查通過。

一、前　言

墨西哥小說家魯佛（Juan Rulfo）畢生僅完成兩部作品：中篇小說《佩德羅・巴拉摩》（*Pedro Páramo*）和十七篇短篇小說集《燃燒的平原》（*El llano en llamas*）。[1]然而，拉美文學的著名研究學者羅德里格茲・阿卡拉（Hugo Rodríguez Alcalá）評析拉丁美洲魔幻寫實群的健筆時，將魯佛定位爲「以最少作品贏得最大聲譽」的傑出作家（88）。這樣的論斷從何而來？加西亞・馬奎斯的《百年孤寂》（*Cien años de soledad*）已被公認爲拉美魔幻寫實的經典，那麼以作者的論說舉證理當更具說服力。加西亞・馬奎斯在〈憶魯佛二三事〉（"Breves nostalgias sobre Juan Rulfo"）中提到《佩德羅・巴拉摩》是他讀過卡夫卡的《變形記》（*Die Verwandlung*）之後最大的閱讀震撼，也是他在寫過五部作品之後，[2]深陷創作的死胡同中，倏忽找到創作的契機與靈感的泉源。他毫不諱言表示「對《佩德羅・巴拉摩》可以正反左右倒背如流，對自己每部作品取自《佩德羅・巴拉摩》的那個章節片段了然於胸，尤其人物的特徵性情更是瞭若指掌」（Rulfo 902）。[3]加西亞・馬奎斯甚至認爲魯佛在《佩德羅・巴拉摩》幾百餘頁的書寫留給文壇與讀者的影響可比希臘悲劇作家索佛克里斯（Sophocles）那般世代綿延流長（Rulfo 903）。魯佛的《佩德羅・巴拉摩》引領《百年孤寂》（*Cien años de soledad*）的誕生與輝赫，這應是羅德里格茲・阿卡拉和加西亞・馬奎斯以「質」論魯佛的圭臬。除此之外，魯佛在墨西哥文壇的定位與貢獻也是他備受研究與推崇的原因。然而，魯佛的文學成就是相當弔詭的現象，他的讀者很多，但是認識他的人很少。即便加西亞・馬奎斯一九六一年初閱《佩德羅・巴拉摩》，依然驚訝一般拉美文壇對他仍相當陌生。[4]除了加西亞・馬奎斯的印證外，魯佛對墨西哥文學創作技巧的轉折革新應是羅德里格茲・阿卡拉下此斷言的依據。

墨西哥從一八二一年脫離西班牙獨立迄今，文人亦苦心孤詣，試圖展現屬於「墨西哥性」（mexicanidad）的文學，而不再只是囿於模仿殖民祖國西班牙或歐風的書寫。因此，回顧前哥倫布時期的阿茲特克文化和放眼獨立革命的流離成爲形塑墨西哥文學的重要題材。獨立後的墨西哥文學梗概大抵以一九一〇年墨西哥革命爲主軸，二十世紀前半葉是革命血淚在小說字裡行間流洩，二十世紀下半葉之後，革命變成書寫小說的歷史背景。因此，福恩特斯（Carlos Fuentes）指出魯佛用《佩德羅・巴拉摩》這把金鑰匙將墨西哥的革命小說系列封鎖起來（Rulfo 651），開啓新敘述技巧的書寫。[5]且看二十世紀下半葉至跨世紀的今日便可窺端倪，包括女性主義氛圍濃厚的小說，仍然要抹上一層墨西哥革命的色彩，以使作品的氣勢和視野更恢弘。[6]由此來看魯佛在墨西哥文學的定

---

[1] 屬於文學創作僅此兩部。另有電影腳本《金色的公雞》（*El gallo de oro*），以及其他散論文章。去年甫重新彙整問世的《墨西哥與攝影師魯佛》（*México: Juan Rulfo fotógrafo*）收集魯佛全數攝影作品，強烈的黑白光影，每一禎照片彷彿一段《佩德羅・巴拉摩》的故事單元。

[2] 五部作品分別是《秋風落葉》（*La hojarasca*）、《沒人寫信給上校》（*El coronel no tiene quien le escriba*）、《邪惡時刻》（*La mala hora*）、《大媽媽的葬禮》（*Los funerales de la Mamá Grande*）（兩種版本；手稿因被借閱的友人遺失，爾後憑記憶和若干草稿重寫再付梓）。

[3] 本引文取自紀念魯佛專輯的《魯佛作品全集》（*Juan Rulfo, Toda la obra*），收集魯佛小說、演講、雜文、攝影、電影等論述，以及專家學者撰寫的評論論文數十篇。針對加西亞・馬奎斯自述擬仿《佩德羅・巴拉摩》的敘述技巧，茲舉一例說明：《百年孤寂》第一章起始的敘述是「多年以後，布恩迪亞上校面對行刑槍隊時，他將會想起父親帶他去尋找冰塊的那個遙遠的下午」（25）；魯佛的《佩德羅・巴拉摩》在小說中段敘述雷第利亞神父的神情時則是一模一樣的句法：「多年以後，雷第利亞神父面對那個令他輾轉反側，難以成眠的硬梆梆床鋪時，他將會想起米格・巴拉摩逝世的那個夜晚」（《魯佛》103）。Jacques Joset 在其著作《拉美小說的歷史交會》（*Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas* 116-28）以及 Nila Gutiérrez Marrone 在《魯佛的風格》（*El estilo de Juan Rulfo* 17-18）中也有針對魯佛與馬奎斯語法與敘述的對比評析。

[4] 這些現象與魯佛性格息息相關。坎坷的家庭遭遇致使他離群索居，不喜交際，生性鬱鬱寡歡。參閱張淑英之〈塵世的哀愁〉一文，《魯佛》，頁 29-42。

[5] 屬於「革命小說」系列較受矚目者有阿蘇埃拉（Mariano Azuela）的《下階層人物》（*Los de abajo*），古茲曼（Martín Luis Guzmán）的《墨西哥的鬩牆》（*La querella de México*）、《鷹與蛇》（*El águila y la serpiente*）等作；羅貝茲・富恩特斯（Gregorio López y Fuentes）的《印地安人》（*El indio*）、《土地》（*Tierra*）等作品。

[6] 女作家如邦妮托斯嘉（Elena Poniatowska）、艾斯奇弗（Laura Esquivel）、瑪斯德蕾達（Angeles Mastretta）……等人亦多以墨西哥革命爲襯托。

位，更是意義非凡。[7]魯佛的《佩德羅・巴拉摩》於一九五五年面世，屬拉美一九六〇年代「爆炸文學」的先驅，藍戈斯基（Gerald J. Langowski）在《拉美小說之超現實主義》（*El surrealismo en la ficción hispanoamericana*）中援引指出「透過虛幻的意境，也就是人逸離理性時，方能恰確詮釋表達自己最深層的情感；而這份不尋常的情感在真實的場域中，恆常有一股迫切感，想要憑藉象徵與神話來呈現」（161）。[8]本文試圖從時間（敘述時態）和空間（小說結構）中小說人物的生死遊移，分析魯佛如何著眼於墨西哥的被殖民歷史現實與神話根源營造他的魔幻書寫。

一、「以父之名」
——《佩德羅・巴拉摩》尋父的神話寓意

歐德加（Julio Ortega）在〈魯佛的小說：原型的整合〉（"La novela de Juan Rulfo, summa de arquetipos"）指出魯佛在《佩德羅・巴拉摩》中將經典神話（希臘羅馬神話、墨西哥傳統神話、聖經故事、經典文學）的原型重構，試圖以另類風貌呈現他或墨西哥人民對生命之旅的探索與生死觀念（Rulfo 825-30）。連赫（Martin Lienhard）的〈《佩德羅・巴拉摩》古老的根源：魁札科亞爾與特拉洛克神祇〉（"El substrato arcáico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc"）則更聚焦於墨西哥阿茲特克文明的傳統神話，指出《佩德羅・巴拉摩》無須挪用荷馬的史詩和特洛伊城來詮釋，或是依附鐵拉馬庫斯（Telemachus）尋找父親尤利西斯（Ulysess）的神話來解讀，也無須刻意以摩西出埃及尋找希望之鄉來換喻，因爲墨西哥本身便有這樣的神話傳說。[9]依連赫的研究，墨西哥庫奧蒂克蘭區

[7] 中美洲與加勒比海西班牙語國家於一九九〇年創立「魯佛文學獎」，以彰顯魯佛對墨西哥與拉丁美洲二十世紀下半葉「魔幻寫實」文學的貢獻，此項獎項之獎金約合台幣三百五十萬元，這個文學獎被視爲是拉丁美洲的「塞萬提斯文學獎」。

[8] 此引文爲作者引自 Herbert Read 的《超現實主義》（*Surrealism*）一書（London: Faber and Fabes Limited, 1936）頁 106。

[9] 這類神話寓言的論述有許多，包括福恩特斯、帕斯的論述，此處另以幾篇墨西哥學者文人以外討論較多的論文爲依據。

（Cuauhtitlán）保存的那瓦語古抄本（一五五八年），便有羽神魁札科亞爾（Quetzalcoatl）在冥界海底的密特蘭城（Mictlan）遊歷的記載，而特拉洛克神（Tláloc）是大地之神，集合水與火，這就是魯佛建構《佩德羅・巴拉摩》中璜・布雷希亞多（Juan Preciado）尋找父親佩德羅・巴拉摩與母親多洛蕾絲・布雷希亞多（Dolores Preciado）的故鄉可馬拉（Comala）的歷史淵源（945-52）。魯佛在《佩德羅・巴拉摩》中編織一個尋根之旅，找回「墨西哥性」的源頭。一如帕斯（Octavio Paz）在《孤寂的迷宮》（*El laberinto de la soledad*）中分析：「墨西哥的歷史是（墨西哥）人追尋他的身分歸屬、他的根源的歷史」（18）。[10]

魯佛在《佩德羅・巴拉摩》中開宗明義，點出尋父的主題：

> 我來到可馬拉，因為聽說我的父親住在這兒，是一個名叫佩德羅・巴拉摩的人（1）。[11]

「我不認識他……我只知道他的名字叫佩德羅・巴拉摩」（4）；「我來尋找……我來尋找我的父親」（69）；「人家說他是我父親，就是因爲這個夢想引領我到這裡來」（90）。如此重複的言說預示一個「旅行或冒險」的空間。可是，「夢想？這要付出很高的代價的」（90）。這個言談又預示一個犧牲挫敗的可能。誰在尋父？尋父的主體是誰？父親的意義爲何？兒子與父親在小說中的圖像爲何？有何意涵？小說以過去式的時間，第一人稱的「我」來敘述，但是身分卻曖昧不明，作者有意邀請讀者加入主角尋父的心路歷程。這個「我」透過「他者」的說明才確定身分。這個「我」身分尚未確定之前，是處在一個「應然」屬於生者的世界（雖然這個「我」有可能與死者相遇），但是小說中段（約末一半篇幅的延展之後）引領讀者進入「必然」屬於死者的世界。從這個死者的視野去追溯生前的種種時，原來「應然」屬於生者的世界也可能早已是

[10] J. C. González Boixo 在《魯佛敘述技巧解析》（*Claves narratives de Juan Rulfo*）亦提及《佩德羅・巴拉摩》中尋父的歷史寓意（78）。

[11] 引文根據筆者所譯之中文譯本：《魯佛》（魯佛小說選集），若干譯文若有必要，則會根據目前的研究與瞭解做修正並說明。

亡魂之境了。一切變得混沌，撲朔迷離。尋父的人叫璜・布雷希亞多。璜・布雷希亞多的尋根之旅，原該像天使望鄉般的期待，最終卻是一切灰飛湮滅、回歸死亡的旅程。尋父的漫漫旅途中，每個人都會傳遞給他其他人已經死亡的訊息，下一次邂逅的路人會告訴他先前與他對話的人已經亡故，而且無人知曉或判斷這些人是在與他相遇之前或之後往生。展讀魯佛的敘述，彷彿璜・布雷希亞多從人間跨入冥界、從具像的肉體行爲轉化爲抽象的靈魂浮游繼續找尋父親，這當中衍生出帕斯掛・布叟（José Pascual Buxó）所謂「回憶的迷宮」（Rulfo 711），當下一切敘述都是小說所有人物的前生遭遇，讓讀者再次從扉頁中倒翻，剎時驚覺可能一開始作者便從死亡狀態中串接回憶，追溯生前。弗蘭哥（Jean Franco）指出這是一趟「走黃泉渡冥河之旅」（Rulfo 865）的小說。魯佛將但丁《神曲》的地獄規範打破，《神曲》意欲將死者歸列於一個無法移動越界的場域內，與可能獲得救贖的生者明顯區隔。但是《佩德羅・巴拉摩》中人鬼分際模糊，煉獄的亡魂可以悠遊生之疆界，陰陽界的鴻溝於焉消失（Rulfo 866）。字裡行間讓讀者徘徊生死關口，不知今夕是何夕的渾噩與茫然。

前面提到的魁札科亞爾（Quetzalcoatl），他因遭敵手欺騙，被迫流亡；另一傳說則是他因縱情淫慾被其他神祇謫貶到冥界海底密特蘭城流浪，但他爲印地安原住民犧牲奉獻的豐功偉蹟深受阿茲特克族人愛戴，依他們的民俗信仰，魁札科亞爾神將化身魁梧的白人，大眼睛、髮長蓄鬍，從冥界返回。巴卡・歐司馬（José Antonio Vaca de Osma）所著的《艾爾南・柯提斯傳》（*Hernán Cortés*）刻意援引這段宗教信仰，合理解釋一五一九年艾爾南・柯提斯踏入墨西哥領土統治的正當性，因爲阿茲特克族人的敵手猶以爲是魁札科亞爾神歸返採取報復行動，並將收復失土（*Hernán Cortés* 94）。但是入世歸返人間的是阿茲特克族人崇拜的魁札科亞爾神？抑或是敵手認爲歸來報復的魁札科亞爾神？魯佛筆下強調的是入侵者艾爾南・柯提斯，是從多洛蕾絲手中奪走田產的佩德羅・巴拉摩。在冥界的魁札科亞爾沒有返回人間，死後的璜・布雷希亞多也沒有回到天堂樂園，他與多洛蒂雅（Dorotea）的屍體爲鄰，而多洛蒂雅告訴他這番在地底下（地域＝地獄）安身立命的體認：

> 璜・布雷希亞多。我已經好幾年不曾抬頭看上面，早已忘記天空是什麼模樣。即使我抬頭看到它的面貌，我又能獲得什麼呢？……我只要知道我所在的這塊土地是什麼樣子，我就心滿意足了。而且，自從雷第利亞（Rentería）神父鄭重告訴我，說我永遠不可能進天堂，我對它也就失去興趣了。……天堂對我來說，璜・布雷希亞多，就是我現在所在的這塊土地。（99）

多洛蒂雅的末世觀更顯悲戚，即使在地底，與璜・布雷希亞多對話的不是多洛蒂雅的「體」，也不是多洛蒂雅的「魂」，羅德里格茲・阿卡拉將它稱爲「另一種東西」（Goic 429），因爲多洛蒂雅的靈魂「應該是和其他許多的靈魂一樣在陸地上遊蕩，找尋一些尚活著的人爲它們祈禱」（99）。

帕斯試圖以時間的輪迴解析墨西哥人對死亡（泰然或漠視）的態度。他認爲死亡就是回歸本源，回到人最初的境界，透過死亡才能回到最初的伊甸園（Paz 48-50；Ortega 829）。顯然，魯佛是更悲觀的，因爲璜・布雷希亞多沒有找到母親指示的伊甸園——她的故鄉可馬拉（Comala）。而且母親口中的「可馬拉」已是煉獄的意象，一個原來用火焰加熱來煎玉米餅的圓扁鍋，變成一個讓人民飽受煎熬的「荒漠之地」（**Páramo**），由一個鐵石心腸（**Pedro-piedra**）的酋長掌控。魯佛運用「佩德羅・巴拉摩」名字的喻意影射佩德羅・巴拉摩的性格。佩德羅，從使徒「彼得」的象徵意義（磐石的功用）引申成人物的個性，巴拉摩意爲荒地。他掌管的可馬拉是水深火熱的煉獄。父親的圖像，璜・布雷希亞多尋找的父系血緣，是一個宛若「砂石滿佈的荒地」。尋父路途中，璜・布雷希亞多遇見的第一個人也是佩德羅・巴拉摩的兒子，他叫阿布迪歐・馬丁內茲（Abundio Martínez），和璜・布雷希亞多一樣，都是沒有冠上父性「巴拉摩」的遺棄子。阿布迪歐告訴璜・布雷希亞多他們的父親的形象：

> 「我也是佩德羅・巴拉摩的兒子。」他告訴我。
> ……
> 「您認識佩德羅・巴拉摩嗎？」我問他。

> 我膽敢如此問他，因為從他的眼神可以看出一點值得信賴的樣子。
>
> 「他是怎麼樣的一個人呢？」我又問。
>
> 「一把燃燒的怒火。」[12]他回答我。
>
> 他隨即對驢子抽一下鞭子，事實上沒有必要，那些驢子早對下坡路相當熟悉，已遠走在我們前頭了。(5-6)

另一個兒子口中的父親，是一股隨時會引爆的怒火，熊熊燃燒不可抑遏，會隨時無端抽打驢子發怒的人。這股鞭打驢子的怒火也是阿布迪歐抒發對父親不滿的怒火。阿布迪歐的回答和行徑直接向璜・布雷希亞多傳達尚未謀面的父親的性情與模樣。

佩德羅・巴拉摩唯一承認且鍾愛的兒子米格・巴拉摩（Miguel Páramo）則是他的翻版，因此，法定繼承人也繼承佩德羅・巴拉摩人格特質的遺傳。米格・巴拉摩跨騎越牆摔死，在彌撒中佩德羅・巴拉摩下跪，向雷第利亞神父坦承兒子的罪行，請求寬恕：

> 我知道您很恨他，殺害您兄長的兇手，謠傳是我兒子幹的。您的姪女安娜那樁事，根據您的判斷，說是被他強暴的。有些場合他對您冒犯不敬，這些事情任誰也都會覺得可以成為您恨他的原因。(36-37)

米格・巴拉摩因愛馬失足而橫死，佩德羅・巴拉摩也無法善終，最後死在自己的兒子阿布迪歐手中。阿布迪歐央求佩德羅・巴拉摩資助，讓他爲死去的妻子治喪，卻遭到拒絕，因而飲酒麻醉自己，手刃弒父。伊底帕斯式的寓言重現在佩德羅・巴拉摩身上，而他似乎也預知自己的悲劇。魯佛描繪佩德羅・巴拉摩的死亡的筆觸不疾不徐，將真實的死亡與他腦海的回憶穿插敘述，逐漸引入一種虛幻式的毀滅。

[12] 原來譯文譯爲「一個活生生的虎豹豺狼」爲引伸釋意後的翻譯。西文原文之意爲「活生生的憤恨」，「爆發的怒火」。

> 他早已習慣看著自己的身體每天萎縮一部分。他看到天堂樂園振動搖晃，讓葉片飄落下來：「所有的人都選擇同樣的路，最後每個人都要離開。」(190)
>
> ……
>
> 「這就是我的死亡。」
>
> ……
>
> 突然他的心臟停止跳動了，霎時彷彿時間和生命的氣息也隨著靜止了。(191)
>
> ……
>
> 「我知道幾個鐘頭後他就會到這兒來。阿布迪歐會帶著他那雙沾滿血漬的手到我面前求助，而我先前早已拒絕他。」(191)

一幕幕預知死亡紀事，魯佛以倒敘跳接的方式，先以女僕總管達蜜安娜（Damiana Cisneros）預示結果：「佩德羅先生被殺死了！」(188)，再娓娓敘述佩德羅・巴拉摩死亡的過程：日漸頹廢的身軀、天堂飄下落葉的隱喻、恍然知天命的覺醒、阿布迪歐血漬的雙手、父子的冷漠仇視，終讓「荒漠」的「巴拉摩」家族再歸塵土。

> 他抓著達蜜安娜・希思內洛斯的手臂，試著要走走看。走沒幾步便不支倒下，他內心殘喘地央求，但卻沒說出半個字來。倒地之後發出一個清脆的響聲，整個身體慢慢地瓦解、崩潰，彷彿一堆碎石子散落地面。(192)

佩德羅・巴拉摩身軀的瓦解，意味一生權勢的消失，也是可馬拉的瓦解。魯佛就此擱筆，爲他的末世觀劃下句點。但是，佩德羅・巴拉摩如果是艾爾南・柯提斯，可馬拉是殖民期的新西班牙，那麼魯佛筆下這個愁泉淚谷的圖像未嘗不是一個新契機的開始，一個回歸原點的新生。

二、瑪琳齊主義再現

1. 傷痛的母親

藍戈斯基以〈設定的自動書寫〉("El automatismo controlado")解讀《佩德羅・巴拉摩》的寫作技巧。他指出「恣意組合、自主書寫是魯佛架構《佩德羅・巴拉摩》最主要的敘述技巧，並藉此呈現他個人對瑪琳齊主義（Malinchismo）的詮釋」(153)。墨西哥的文學恆常是「新西班牙」的再現書寫，這塊被殖民者稱爲「新西班牙」的土地除了阿茲特克母性的文化傳統，更有著諾瑪・阿拉貢（Norma Alarcón）深入分析的殖民初期「翻譯者（traductora）／母親的背叛（traidora）與被棄」的悲情（Grewal & Kaplan 110-113）。[13]瑪琳齊主義自然著墨在女性角色與圖像的書寫描繪。帕斯在《孤寂的迷宮》中指出墨西哥人民的孤寂感與表現方式深受殖民、阿茲特克傳統與民俗等歷史因素影響，他以〈瑪琳齊的兒女〉("Los hijos de la Malinche")一篇闡述墨西哥人民皆爲「瑪琳齊的兒女」的淵源。瑪琳齊是「青卡妲」[14]（La Chingada）的延伸意，意指「墨西哥受難母」、被強暴的母親。恆常與外在的環境對峙時，陰性書

[13] 此篇論文題爲："Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism"，參照注解 14。瑪琳齊（Malinche），印地安酋長之女，爾後被賣給塔巴斯克區（Tabasco）的馬雅族當奴隸，一五一九年西班牙征服者艾爾南・柯提斯抵墨西哥時，馬雅族將瑪琳齊餽贈艾爾南・柯提斯。瑪琳齊的那瓦語名字是 Malintzin, 西班牙語稱她爲瑪麗娜（Marina）。瑪琳齊成爲艾爾南・柯提斯的助手、傳譯與情人，瑪琳齊爲艾爾南・柯提斯生子，爾後卻遭拋棄，艾爾南・柯提斯將瑪麗娜轉嫁給其部下哈拉米優（Jaramillo）。瑪琳齊不獲族人諒解，譴責其擔任「傳譯」（traducción）的工作實爲「背叛」（traición）族人的可鄙行徑，傳說其子馬丁（Martín）遭族人以斷頭臺行刑以示懲罰。

[14] 輔大語言所潘心怡同學一篇翻譯研究的習作：〈翻譯或叛徒：奇坎娜女性主義中的經典形象〉英譯中，其中針對"La Chingada"一詞她以「妾甘打」音義兼具的中文迻譯十分貼切，頗符合"la Chingada"的口語用法與內涵，本文援引該譯做解說。參見注解 15。

寫[15]的「青卡妲（妾甘打）」——La Chingada——通常指涉挫敗、受暴、保守、被動、純樸、無力……等形象（59-80）。因此，這位被強暴的母親就必須追溯到墨西哥被殖民者入侵迫害的歷史。[16]福恩特斯追本溯源，探索墨西哥歷史的論述《橘樹》(*El naranjo*）一書，亦針對「瑪琳齊主義」解析墨西哥的民族情結。其中，探討墨西哥被征服與被殖民史的文章〈征服者之子〉("Los hijos del conquistador")重塑這段征服史，提到艾爾南・柯提斯拋棄他最初的情人和傳譯瑪琳齊，繼而歸返西班牙接受榮封，致使瑪琳齊遭族人唾棄，殃及後代子孫的不幸（65-116）。[17]

和帕斯、福恩特斯一樣同爲瑪琳齊的兒女，魯佛如何在《佩德羅・巴拉摩》中塑造或再現瑪琳齊主義呢？瑪琳齊這位墨西哥那瓦族土生土長的原住民，被冠上「譯者與叛徒」的女人，歷來諸多論述試圖重塑她的形象，而今在墨西哥人民的心中儼然已轉化爲被同情的受難母親的圖像，一個被糟蹋、利用、拋棄卻無力自保的原住民女兒。因此魯佛以「傷痛」名之，稱璜・布雷希亞多的母親爲「傷痛」(Dolores)，音譯成「多洛蕾絲」(墮落累死)。[18]多洛蕾絲的角色除了反映瑪琳齊的遭遇，也和宗教神話中兩位聖母瑪麗亞的化身結合：哭泣聖母（Llorona）和傷痛聖

[15] "La Chingada"這個字可以動詞（chingar）、名詞（la chingada / el chingado）、形容詞（lo chingado / lo chingada）呈現，陽性書寫之意爲施暴，強迫等負面解釋，但是陰性書寫則意義迥異。帕斯試圖從此文爲瑪琳齊主義重新詮釋，從殖民者的強者姿態顯現瑪琳齊弱者的屈服，而不再只是被賦予亡國女的叛徒意涵。參閱帕斯一文之分析。

[16] 帕斯整篇論述，延伸到瑪琳齊主義指涉的文化融合介面，探討西班牙與墨西哥文化的結合與衝突。

[17] 福恩特斯以艾爾南・柯提斯兩位同名的兒子馬丁爲隱喻，分別敘述各自不同的境遇。自稱馬丁一世的瑪琳齊與艾爾南・柯提斯之子，卻因造化弄人，使他的命運變成次要的馬丁二世，甚至無法善終。

[18] 此處「墮落累死」之「墮落」作爲詮釋女性受迫陷入愁泉淚谷的困境。加西亞・馬奎斯爲哥倫比亞小說家希瓦(José Asunción Silva)的小說《茶餘飯後》(*De sobremesa*)寫一篇序文，他指出人物名稱的斟酌取捨對小說文本有極大的說服力並增強小說的說服力與張力（25）。加西亞・馬奎斯多次表示魯佛是箇中高手，在《佩德羅・巴拉摩》中，小說人物的姓名引領讀者進入虛構世界中的真實。

母（La Dolorosa）。[19]魯佛刻意塑造「多洛蕾絲」的「痛苦／墮落累死」，讓瑪琳齊的歷史重現，但是讓「她」自己說話，讓她自主說出她的故事和宿命。

> 「你不要去求他什麼。只要叫他給你他虧欠我們的部分，他應該給我卻從來沒有給過我的……拋棄且辜負我們母子倆，兒子，你要連本帶利要回來。」（2）

佩德羅・巴拉摩貪圖多洛蕾絲地主之女的家庭背景，透過婚姻解決父親路加斯・巴拉摩積欠布雷希亞多家族的債務危機，藉夫妻關係自然掠奪多洛蕾絲繼承家族的財富，達到目的即拋妻棄子，享受榮華富貴，恣意非爲。印地安之女瑪琳齊，成爲西班牙征服者艾爾南・柯提斯鞏固殖民「新西班牙」的功臣，卻讓艾爾南・柯提斯轉嫁給屬下。依照帕斯從辭源學的各種意涵詮釋「瑪琳齊」得出的結論乃是「青卡妲／妾甘打」之意，那麼瑪琳齊連妾都不如。福恩特斯的文章〈征服者之子〉即以兒子諷喻的口吻影射艾爾南・柯提斯的「成就」：「母親，我們的父親其實只有征服妳而已。只有在妳身旁，他才知道財富的營聚。只有靠妳，他才擁有權利無法撼動的命運、榮耀、名利攀升的機運」（114）。魯佛則試圖投射在佩德羅・巴拉摩身上，透過牧場總管傅格爾（Fulgor Sedano），先以鄙視的口吻嘲諷，繼而披露其僥倖的時運。

> 「他是個窩囊廢。」我那過世的老主人路加斯（巴拉摩）先生總是這麼說他。「是個最沒出息的人。」（54）
> ……

[19] 墨西哥天主教中推崇的聖母是瓜妲露貝聖母（Guadalupe）。聖母受難圖像廣被墨西哥文人、藝術家運用爲女性被壓抑受苦的形象，芙麗妲・卡蘿（Frida Kahlo）在她諸多自畫像中也是援引這種傳統文化的象徵圖像來詮釋自我。參閱卡蘿《日記》（*El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretraro*; 寫於一九四四年至一九五四年間）。她的畫作〈別爲我哭泣〉（"¡No me llores!"，130 / 253）及〈是的，我爲你哭泣〉（"Sí, te lloro"，131 / 253）便是指涉「哭泣聖母」和「傷痛聖母」。

> 「佩德羅這個聰明的傢伙。」告訴他不要忘了提醒法官，財產所有權是屬於夫妻共有。（57）

可悲的是，受難的母親多洛蕾絲對自己的角色已經囿於傳統低下、委身於男人的思維，因此，面對佩德羅・巴拉摩的提親，多洛蕾絲竟然說出：「即使日後他對我生厭也沒關係」（57）。儼然預示了自己的宿命。

2. 是天堂也是煉獄

瑪琳齊主義指涉的另一個意涵是文化的融合與衝突，而母親恆常是大地、祖國的隱喻（Paz 59-80），因此，瑪琳齊除了反映傷痛的母親自身的命運，也隱含了母親所在的故鄉大地。魯佛在《佩德羅・巴拉摩》創造的地理區域「可馬拉」，成爲後來拉美作家擬仿虛構地理事實的靈感與圖像。最明顯的例子便是烏拉圭歐內堤（Juan Carlos Onetti）架構小說三部曲[20]的「聖瑪麗亞」城市（Santa María）和加西亞・馬奎斯《百年孤寂》所刻劃的「馬康多」（Macondo），影射故土家園傾圮頹廢的景象，也闡述在此境域周遭生存的人類的危機，無法掌握命運的挫折感。《佩德羅・巴拉摩》裏的多洛蕾絲，生在可馬拉——一個隱喻民生必需品的用具——經過不同人物的掌管後宛若白雲蒼狗，面目全非。小說中的可馬拉呈現三種不同的詮釋，三種真實，三種幻象（張淑英 15）。多洛蕾絲記憶中的莊園是一座天堂，他灌輸給兒子璜・布雷希亞多萬花筒般的美景指南，其中一段如此描述：

> 你會在那兒找到我所眷戀的故鄉，我所深愛的地方，每每魂縈夢牽，叫我為它衣帶漸寬、日益消瘦的莊園。我的故鄉，高起於平原之上，彌望蒼翠的樹林和綠葉，宛若一個撲滿，儲存我

[20] 三部曲小說爲《短暫的一生》（*La vida breve*, 1950）、《造船廠》（*El astillero*, 1961）及《與屍爲伍》（*Juntacadáveres*, 1964），"Juntacadáveres"原意爲「與屍爲伍」，爲《造船廠》中男主角拉森（Larsen）之綽號，頗有影射主角行屍走肉，一無是處的性格。

們美麗的回憶，你會感覺到一個人真想生生世世永遠生活在哪兒。(88)

孕育母親的可馬拉大地有綠樹、有雨露、有麵包香、有牛羊，有微風，多彩繽紛，萬紫千紅，一個有生命的世界。但是璜・布雷希亞多所到之處卻是大異其趣，他引領遙望，告訴母親，她的可馬拉是不存在的，莫非只是她的鄉愁幻象：「妳搞錯地方了。妳給我的地址是錯誤的。妳吩咐我到『這裡有什麼，那裡又有什麼的地方去。』而我卻在一個冷清荒蕪的村莊，找尋一個已經不存在的人」(10)。可馬拉，一如魯佛另一篇短篇小說〈路比那村〉("Luvina")的景況，從外頭前去造訪的人，都帶著好奇與期待，試圖圓夢，走一趟桃花源之旅。但是，璜・布雷希亞多見證的可馬拉沒有風雨滋潤、沒有婆娑稻麥、亦無綠草如茵，那是一處孤魂野鬼遍佈的陰間地獄，僅有令人悚然的簌簌聲迴盪。阿布迪歐和達蜜安娜（兩個已經去世的人）爲他訴說周遭的環境：

「……這裡發生什麼事了？」
「是一群趕路鳥，這邊大家都管叫這些鳥兒這個名字。」
「不是，我是問這個村莊，怎麼看起來這麼荒涼，好像是一座廢墟一樣。彷彿沒有半個人居住在這兒似的。」
「不是看起來好像這個樣子。事實上就是如此。」(8)

「這個村莊到處充滿著回聲。感覺這些回聲彷彿是深鎖在牆壁的隙罅裡，抑或深藏在石縫底下。走路的時候，你會覺得腳步聲一步一步踩著你。你也會聽到嘎吱嘎吱的聲音。也會聽到笑聲。一陣陣蒼老的笑聲，彷彿是笑得疲憊了。還有一些經年使用磨損的倒嗓音。這些你都可以聽的清清楚楚。」(60)

兒子無法實現母親的遺願，母親美麗的從前種種彷彿昨日死。另一方面，掠奪土地的父親又如何管理當下的可馬拉呢？它是一個被糟蹋的

樂園，被審判懲罰的煉獄，在天堂和地獄間掙扎的滌罪所。魯佛挪用宗教的訓誨描述佩德羅・巴拉摩統御下的可馬拉：

「感謝天主，我們生活在一個不虞匱乏的土地上，可是所賜予給我們的一切卻都是酸的。我們被判必須接受這種懲罰。」
「在可馬拉我試著種植葡萄，可是卻長不出來。……我帶了一些種子……帶過來這邊都死光了。」
「……很可惜的是這些土地完全操縱在一個人手裡。佩德羅・巴拉摩還是那些土地的主人，不是嗎？」(108-09)

三樣心情三種景，璜・布雷希亞多這個無辜的尋路人卻置身在最底層的地獄，多洛蕾斯和佩德羅・巴拉摩文化結合的衝突，卻讓璜・布雷希亞多承受後果。多洛蕾絲「她的童年和她一生最快樂的時光都是在這個村莊度過，可是她卻連落地歸根、回來死在這裡的機會都沒有」(98)；另一方面，佩德羅・巴拉摩卻要「袖手旁觀，看著可馬拉的人一個一個死去」(181)。巴加斯・尤薩(Mario Vargas Llosa)認爲魯佛將璜・布雷希亞多置身地獄的書寫，是魯佛試圖驅趕心中群魔的自我祓魔法，試圖置之死地而後生(Langowski 157)。[21]魯佛孤雛的成長歷程，目睹親人被殺害的慘狀，歷經宗教戰爭的創傷，一生顛沛流離，透過書寫抒發自我。他訴說墨西哥人民亙古以來的民族情結，不想當西班牙人，也不想當原住民，依然在這兩種文化的矛盾與認同中尋尋覓覓，究竟是天堂還是煉獄？

三、生死迷宮

1. 鑲嵌敘述結構

[21] 魯佛的名字也叫璜(Juan)，等同基督教／天主教裡的約翰(John)。

父親的神話和瑪琳齊主義如果是《佩德羅・巴拉摩》的主題，那麼生死與記憶的迷宮就是書寫這些主題的結構。索梅茲（Joseph Sommers）在〈魯佛：透過墓地之窗看世界〉（"A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo"）分析《佩德羅・巴拉摩》的架構時指出小說佈局的錯亂在於「人、事、時間彼此獨立，並與現實世界完全脫離，《佩德羅・巴拉摩》沒有前進式的敘述步調，著墨目的的呈現，所有事件處於一個靜止不動的空間，在過去與未來的時間中循環發生，但是這未來與過去又都已是過去式。這種迷宮式的佈局，單一看待個別事件十分簡易，但和其他單元混合閱讀卻顯繁複雜亂，是墨西哥小說常見的書寫特色」（Rulfo 836）。[22]「著墨目的的呈現」，的確，字裡行間的敘述，我們經常先接收到結果，然後才回尋過程。將索梅茲這段評論用龔薩雷茲・波依索（J. C. González Boixo）以及貝拉妲（Violeta Peralta）和貝夫莫・波斯奇（Liliana Befumo Boschi）的分析則更清楚：龔薩雷茲・波依索將《佩德羅・巴拉摩》區分爲七十個敘述單元（195-205）；貝拉妲和貝夫莫・波斯奇兩人的研究則區分爲六十六個單元（109-12）。區分法依個人研究論點各有不同，但是魯佛創作《佩德羅・巴拉摩》時，已先將每個單元以空白間隔區分出來，讓讀者自行找尋敘述軸心與鑲嵌敘述（插入敘述）（interpolación）的個別事件（Peralta & Befumo Boschi 112-87）。單元與單元間可能是相同事件的銜接，也可能是相同人物發生在不同時間的事情，乍看也可能是接續前一個單元的故事，但是跳接幾個單元以後才發現是另一回事。另外，每個單元開始，敘述者的身份恆常不明，需要往前閱讀或往後追蹤不同單元來拼圖。「無人稱」語法（有人說、他們說、聽說……等）和踟躕不確定的字詞（彷彿、好像、恰似……等）重複頻繁使用，爲小說敘述平添更多臆測想像的空間。[23]諸此，閱讀者需要自己重新整合閱讀的思緒並組織可能的故事脈絡。

[22] 例如雅內茲（Agustín Yañez）的《洪水之際》（*Al filo del agua*，1947）也是這種結構。

[23] 歐德加・加林多（Luis Ortega Galindo）在《魯佛的表達與意涵》（*Expresión y sentido de Juan Rulfo*）中以大幅篇幅（103-221）探討魯佛如何運用這些敘述來傳遞不確定的真實的情境以及人物不安的情緒。

本文嘗試依小說文本區分幾個重點單元，從中探索小說結構的梗概，呈現所謂打破時空順序的「魔幻書寫」的方式。以尋父的主角爲主軸，可以他的生死區分爲兩個空間，其間事件可細分爲：（1）母親多洛蕾絲臨終告知璜・布雷希亞多尋父之旅；（2）璜・布雷希亞多遇見同父異母的阿布迪歐；（3）璜・布雷希亞多遇見母親友人艾杜必赫斯・迪雅達（Eduviges Dyada）；（4）璜・布雷希亞多遇見服侍父親的女僕達蜜安娜；（5）璜・布雷希亞多遇見多洛蒂雅（爲米格・巴拉摩拉皮條的老鴇），證實自己已亡，這兒開始小說的第二部分。此外，璜・布雷希亞多生前尋父之旅中衍生插入的事件則有（1）已逝母親多洛蕾絲言猶在耳的故鄉回憶；（2）佩德羅・巴拉摩的童年與對蘇珊娜（Susana San Juan）的懷念；（3）米格・巴拉摩的死亡；（4）可馬拉總管傅格爾爲佩德羅・巴拉摩和多洛蕾絲牽姻緣；（5）佩德羅・巴拉摩取代父親路加斯・巴拉摩統御可馬拉；（6）多尼斯（Donis）兄妹變夫妻的亂倫。第二部分璜・布雷希亞多死後嵌入的主要事件有（1）已逝的蘇珊娜回憶與亡夫佛羅連西歐（Florencio）共度的美好時光；（2）蘇珊娜回憶病逝的母親與巴多羅梅的父女關係；（3）多洛蒂雅的懺悔；（4）雷第利亞神父的信仰不敵佩德羅・巴拉摩的權勢利誘；（5）佩德羅・巴拉摩獨斷統治可馬拉、農民暴動；（6）蘇珊娜去世，佩德羅・巴拉摩任可馬拉蕭條飢荒；（7）佩德羅・巴拉摩去日苦多，阿布迪歐夾怨弒父。

誠如索梅茲所言，每個單元的故事十分簡易，然模糊懸疑之處在於敘述者、對話者與聽者的模稜難辨。雖然小說文本中，魯佛將多洛蕾絲懷念可馬拉的回憶和佩德羅・巴拉摩對蘇珊娜的懷念刻意用粗黑斜體字標示書寫，一方面描繪一幅多洛蕾絲記憶中天堂般的可馬拉，以便和璜・布雷希亞多實際目睹的地獄般的可馬拉對比；另一方面也預下伏筆，交代佩德羅・巴拉摩青梅竹馬般愛戀的女人；但是到了某個段落（頁 27-28），回憶的敘述者便隱身遁形。針對此類敘述，羅德里格茲・莫內加爾（Emir Rodríguez Monegal）指出魯佛耍技法，讓讀者一開始進入的敘述結構是：一個旁白（作者魯佛），一個自述者（璜・布雷希亞多），稍後則出現兩個敘述者璜・布雷希亞多和佩德羅・巴拉摩（獨白與對話），兩個時間（璜・布雷希亞多過去尋父之旅，佩德羅・巴拉摩過去

的童年時光），兩者平行發展，各自陳述各人的心路歷程。小說進入第二部分以後，則統合成一個固著的時間——璜・布雷希亞多被死亡固定的時間——從墓地看外界的過往今來，而外界諸多過往今來各有其發展時間，且牽涉到小說一開始的兩個敘述者和兩個時間，自此小說像戳破的米袋，各自流洩，挑戰閱讀的邏輯思維，無法具以理性分析，但憑感性閱讀（Rulfo 849）。

就上述區分的主軸和嵌入的事件，我們可從文本幾個例子驗證。例如，璜・布雷希亞多和艾杜必赫斯的對話，經過四個段落之後，兩人的對話才又銜接上，然後艾杜必赫斯自闃黯的房裡消失，璜・布雷希亞多在朦朧的睡意間甦醒，迎迓面前已是另一個「鬼魂」——達蜜安娜——佩德羅・巴拉摩的女傭總管。達蜜安娜的靈異身分又得等到璜・布雷希亞多死後才知曉。

> 「你曾經聽過死人的呻吟聲嗎？」
> 「沒有，艾杜必赫斯太太。」
> 「還好，這樣對你較好。」（33）
> ……
> 「還好，這樣對你較好。孩子，這樣對你比較好。」艾杜必赫斯・蒂雅達對我說。（46）
> ……
> 有人開門。
> 「是您嗎？艾杜必赫斯太太。」我問。「外頭究竟發生什麼事了？您害怕嗎？」
>
> 「我不是艾杜必赫斯。我叫達蜜安娜。我知道你在這兒，就過來看看你。」（47）

「還好，這樣對你較好」（33）。這個單元只有三句對話，之前和之後插入米格・巴拉摩的死亡事件和雷第利亞神父被佩德羅・巴拉摩以金錢賄賂的不安。璜・布雷希亞多和艾杜必赫斯的對話因爲重複的修辭「還好，這樣對你較好」可推測銜接，但是其他若干單元的對話則是相當模糊，無法當下判斷來龍去脈。另外，相較艾杜必赫斯「知往」的經驗，「疑似」亡魂託夢的情形（她告訴璜・布雷希亞多他母親通知她，但是璜・布雷希亞多一臉詫異，回答說他母親剛過世不久），達蜜安娜卻像是可以「鑒今」的靈異或預卜未來的先知，等候璜・布雷希亞多的造訪。兩人的相遇營造另一個詭異的氛圍。

> 「我母親也告知您說我會到這兒來嗎？」
> 「沒有。耶！你母親怎麼了？」
> 「她過世了。」我說
> 「已經過世了？什麼病因呢？」
> ……
> 「您還活著嗎？達蜜安娜。告訴我！達蜜安娜。」（62）

璜・布雷希亞多的母親並未告知達蜜安娜璜・布雷希亞多的尋父之旅，但是達蜜安娜卻知道他的行程，而且告訴他：「可憐的艾杜必赫斯，她應該還在煉獄往天堂的路上痛苦地掙扎著」（48）。璜・布雷希亞多開始狐疑身邊的人的真僞，因此，爲了確定達蜜安娜的生死身分他多方盤問，並預設答案「是的。也許您早已知道」（62），達蜜安娜始終未正面答覆。最後璜・布雷希亞多只聽到自己呼喚達蜜安娜名字的回聲。達蜜安娜的生死之謎一直到爾後璜・布雷希亞多遇見多洛蒂雅才分曉。璜・布雷希亞多敘述自己奇異的境遇，並訴說達蜜安娜消失的影像：「自從我離開那位借我床睡覺的女人的家以後，剛剛我也向妳提過，**我看著她溶化在她的汗水裡**，[24]從那時起我便開始覺得冰冷……走沒幾步，我發

[24] 黑體字爲筆者所加。

現那股冷氣是從我自己的血液內散發出來的」(89)。[25]達蜜安娜這個角色幾乎穿梭整部小說，看似小人物，她周遭的故事卻耐人尋味，她也是渴望與佩德羅・巴拉摩一夜溫存的女人，截至小說最後一個單元，她還目睹佩德羅巴拉摩的死亡，而小說一開始，第二單元阿布迪歐就已宣告佩德羅・巴拉摩的死訊：「佩德羅・巴拉摩好幾年前就過世了」(8)。

璜・布雷希亞多第三個際遇是多尼斯兄妹和多洛蒂雅，但是他開門見山便質疑他們的生死：「您們不是過世了吧？」(69)。這一段敘述之後，經過多洛蒂雅的說明(她告知璜・布雷希亞多如何發現他的屍體)，璜・布雷希亞多自己和讀者才發覺原來璜・布雷希亞多也已經死了。小說第一部份的自述者至此也才獲得正名——璜・布雷希亞多這個姓名透過多洛蒂雅的敘述才豁然明朗，從此，璜・布雷希亞多已屬於陰間世界。

> 你要叫我相信你是因為窒息而死的嗎？**璜・布雷希亞多**。我是在廣場上發現你的屍體，哪兒離多尼斯的家已經滿遠一段距離了。多尼斯也在我身邊，直說你是裝死。我們兩個一起把拖到你前廳的遮蔭下，你的身體抽筋痙攣，而且緊繃僵硬，你的模樣就像那些因為恐懼而嚇死的人一樣。如果依你所說，那天晚上沒有空氣而讓你窒息死亡，我們也就不可能有足夠的力氣抬你過來，且盡快將你安葬了。你不也看到了，我們不是將你埋葬的好好的嗎？(87)[26]

璜・布雷希亞多和多洛蒂雅自此「與屍爲伍」，但是第二部分陰間世界的結構依然十分混沌，蘇珊娜就埋葬在他們身旁，還有無端被佩德羅・巴拉摩殺死的人，也在地獄裡哀嚎(120-21)。這些片段都需等待小說發展到蘇珊娜回憶與亡夫佛羅連西歐在海灘上裸泳(147-48)，才確定獨白

[25] 依璜・布雷希亞多先後遇見的人(鬼)順序判斷「我看著她溶化在她的汗水裡」應是指達蜜安娜，當然，小說文本此類模糊敘述，也有可能是指艾杜必赫斯。

[26] 這段敘述其實又有刻意模糊的意圖，乍看多洛蒂雅尚未死亡。然而，稍後的敘述證明多洛蒂雅已死，但是此處多洛蒂雅向璜・布雷希亞多表示並非缺乏空氣之故讓他窒息而死，因爲如果缺乏空氣，多洛蒂雅和多尼斯一樣也會窒息。

的主體和回憶的對象。依艾斯皮諾沙・哈克梅(José T. Espinosa-Jácome)針對整部小說的分析，每個人都是雙重身份，同一個時空中，既可以被解讀成人，也可以被解讀成鬼，「我」在述說別人的故事時，也正在被「他人」訴說(147-48)。[27]例如，多洛蒂雅的提問爲那段海灘上裸泳的回憶提出可能的敘述主體是蘇珊娜，而蘇珊娜正在訴說另一個故事。依先前的區分，璜・布雷希亞多死後在墓地的故事佈局分爲兩主軸：一部份是佩德羅・巴拉摩掌管可馬拉諸多瑣碎事件，另一部分則是蘇珊娜的回憶。蘇珊娜的回憶透過多洛蒂雅和璜・布雷希亞多的對話牽引出來。

> 「現在是她在說話了，璜・布雷希亞多。待會兒你可別忘了告訴我她講了哪些話。」(147)

蘇珊娜的回憶之後，小說又嵌入幾段可馬拉的紛爭和農民可能醞釀的暴動。爾後多洛蒂雅重複的提問將先前懸疑的情節再次縫綴起來。

> ……
> 「她說了什麼？璜・布雷希亞多。」(153)
> ……
> 「我，我看著蘇珊娜夫人死去。」
> 「妳說什麼？多洛蒂雅。」
> 「我剛剛跟你說過了。」(178)

當然，整部小說，不論是細分成七十個單元，或是六十六個單元，正因小說人物生死來去自如，若干隱晦不明的段落則容許多重詮釋與可

[27] 從小說文本來判斷，例如，阿布迪歐對璜・布雷希亞多說：「您去找艾杜必赫斯太太，如果她還活著的話。您就跟她說是我叫您去的」(11)。之後，艾杜必赫斯卻對璜・布雷希亞多說：「不可能是他。阿布迪歐早已過世了」(22)。艾杜必赫斯太太和阿布迪歐不知誰先死，也不確定何者以活人講話，何者以死者傳話，均有多種可能。這些解讀同樣可以應用在其他作品，例如諸多波赫士的短篇小說都是類似這種結構。

能。羅德理格茲・阿卡拉表示「魯佛讓他的人物很自然地接受超自然的現象，靈異世界的魂魄用真實貼切的口語表達出可以被接受的「似真」（verosimilitud）狀態，讀者先是認定是生者與死者的對話，漸次地，讀者的意識已準備進入非現實的目的地（墓地），轉而接受生者已死，傾聽墓穴中盡是死者的對話」（Goic 427-28）。

除了這些模稜難辨的結構與敘述，小說中也有若干魔幻的元素，將動物擬人化，平添魔幻的意境。舉例來說，米格・巴拉摩那匹死去的馬，半夜奔騰嘶鳴，找尋已亡故的主人的描述：

> 「是米格・巴拉摩那匹馬，他在麥迪雅・路那的路上來回急馳奔跑。」
> 「那麼，一定有人住在麥迪雅・路那囉！」
> 「沒有，那兒根本無人居住。」
> 「那麼是？」
> 「只是那匹馬在那兒跑來跑去而已。他們（米格・巴拉摩和馬）原是形影不離的。他四處奔跑去找他，通常都是這個時候回來。也許這匹可憐的馬兒內疚不已而感到痛苦。唉！怎麼連動物都會意識到自己犯了罪呢？」（29-30）[28]

另一個虛幻的元素是靈異空間之外的靈異空間。瑣・布雷希亞多告訴多洛蒂雅：「沒錯，多洛蒂雅。那些竊竊低語聲殺死了我」（88）。雖然輾轉閱讀後，我們發現所有的人物皆已往生，但是字裡行間，小說人物卻沒有以「鬼魅精靈」的型態出現，而是以具像的人身，魯佛筆下賦予每個往生著「人性」，讓他們在靈異之中像人一樣生活。因此，擬聲法的敘述（風聲、嘈雜聲、叼叼絮語、嘟嘟噥噥、瘖啞的沙沙聲）變成營造地獄氛圍的媒介，經由艾杜必赫斯的證實，小說中各種聲音出現時便成鬼魂之地的象徵。

[28] 頁 40-41，102-103 單元也有相同的描述。馬因思念主人米格・巴拉摩而躁鬱不安，佩德羅・巴拉摩命令總管傅格爾將牠殺死（103）。

> 「也許只是深鎖在這兒的回音吧！很久以前杜里必歐・阿得雷特在這個屋裡被絞死。之後這個門便一直鎖著，直到他的屍體乾癟為止。因為他們沒有將他安葬，以致於變成孤魂野鬼，四處流浪。」（47-48）

2. 蘇珊娜的瘋狂

蘇珊娜的瘋狂是小說魔幻的元素當中值得另外探討的議題。《佩德羅・巴拉摩》中蘇珊娜的角色顯得弔詭，她佔有極大份量，但是身分卻是十分模糊。小說第一部份，她只是佩德羅・巴拉摩回憶的影像，而且離開了可馬拉，讓佩德羅・巴拉摩以為「她永遠不會再回來了」（28）。第二部分蘇珊娜出現時，已經是地下屍魂。她的譫言囈語正是她生前的模樣，她的回憶帶我們進入她生前在可馬拉的生活。小說結構中，第二部分開始，蘇珊娜也逐漸取代瑣・布雷希亞多的角色，變成她和佩德羅・巴拉摩關係的延展。

蘇珊娜，一位礦工的女兒，回到可馬拉，已是一位寡婦，而且不久成為佩德羅・巴拉摩的妻子，但也是一位發瘋的女人。她想念死去的母親，夢見死去的父親，懷念逝去的亡夫，卻從來不曾想過佩德羅・巴拉摩。小說中亂倫的題材，一則明顯呈現在多尼斯兄妹，另一則影射在巴多羅梅和蘇珊娜父女。傅格爾對佩德羅・巴拉摩說：「不過看他對待她的樣子，應該比較像她的妻子」（124）。父親的角色是使她瘋狂的肇因，父親死後，強娶她為妻的佩德羅・巴拉摩取而代之成為她瘋狂的另一股壓迫的權勢。[29]依據貝夫莫・波斯奇的析論，蘇珊娜的瘋狂可以分為兩種層次：個人層面的瘋狂（父母親和亡夫的關係）和社會層面的瘋狂（佩德羅・巴拉摩所代表的社群）（Peralta & Befumo Boschi 153-54；*Cuadernos Hispanoamericanos* 438-40）。蘇珊娜的瘋狂我們可以從佛洛伊

[29] 小說中有一段敘述蘇珊娜回答父親，表示願意當佩德羅・巴拉摩的妻子（頁 128-29），其實有擺脫父親的意涵，因為此處呈現父親的獨斷及佔有慾，巴多羅梅以蘇珊娜亡夫為藉口，要蘇珊娜守寡。

德創傷的固著論點來討論，也可以探討蘇珊娜「真瘋」或「假瘋」的精神狀態。佛洛伊德提到病人會固著於過去某一特點而不知如何擺脫，致使與現在及未來脫離關係。另一方面，他也提到一個人的生活因爲創傷的經驗而動搖，造成生活停滯，致使意志消沈，耽迷於回憶，但並不必然成爲精神官能症病人（佛洛依德 262-65）。

死去的蘇珊娜回憶生前的自己，生前的她顯現非理性的瘋狂徵狀，而透過這個狀似瘋癲的症狀卻看到真實的自己。躺在墓地棺木裡的她仍然想念與母親共處的歡樂時光「以便忘卻現在的孤獨和寂寞」（115）。這孤獨和寂寞來自三個男人：亡夫佛羅連西歐、父親巴多羅梅和丈夫佩德羅・巴拉摩。童年的蘇珊娜，被父親放到深井底下尋金幣，漆黑的井底乍現一具死人的骷髏頭。父親用繩將她繫住往下拋的動作，彷彿將她逼向死亡的底端，稚幼心靈面對死亡的驚嚇，截至父親死後，這個噩夢依然如影隨形。魯佛編織一個耐人尋思的幻象：陪伴蘇珊娜的伺女胡絲汀娜擁貓入睡，小貓溫馴依人，但是蘇珊娜卻被貓吵得一夜不得安寧。胡絲汀娜認定是精神狀態不佳的蘇珊娜的錯覺。蘇珊娜潛意識中其實亦感受到父親的訊息，她連續詢問了兩次，第一次用「您」和「先生」的敬稱：「是您嗎？巴多羅梅先生嗎？」（134），有距離感的質疑；第二次則用「你」相稱，顯現蘇珊娜益加肯定父親的身分：「是你嗎？巴多羅梅？」（137）。翌日醒來，女僕胡絲汀娜告知蘇珊娜巴多羅梅昨晚過世。蘇珊娜才說：

> 「那麼，那是他！？」她笑了。「你是來跟我道別的。」說完，她又笑了起來。（138）

「我知道是你。巴多羅梅」（140）。蘇珊娜在父親死後冰冷無神的表情中再次看到童年落井尋幣時父親冷酷的眼神，相對胡絲汀娜的淚水潸潸，蘇珊娜的狂笑是一種淒厲、一種悲哀、一種釋放解脫。

魯佛巧妙地運用「父親」的語境和寓意，在天父、人父和神父之間轉喻，歐德加・加林多亦針對魯佛藉文字的語境（contexto）來影射多重意涵有精闢的分析（202-204）。從蘇珊娜瘋狂的角度審視，生她的父

親、爲她做臨終聖禮的神父、乃至天堂的天父都不具意義。在父親以貓托夢的情境中，雷第利亞神父也正爲她做臨終告解儀式，迷迷糊糊中，她與胡絲汀娜討論宗教問題時，對侍女胡絲汀娜說「我只相信地獄而已」（169）。下面這段敘述包含了「父親／神父／天父」三種指涉：

> 「是你嗎？**爸爸**。」
> 「我是**爸爸**，我的乖女兒。」
> ……
> 「我是來安慰妳的，孩子。」
> 「那麼你走吧！**神父**。再見」她回答他。「你不要再來了，我不需要你。」
> ……
> 「你不是已經死了嗎？還來看我做什麼？」（141-43）

這裡的「爸爸／父親」（padre-Padre），在蘇珊娜彌留之際的囈語夢幻中可以是來行聖禮儀式的神父：「是你嗎？神父。」也可能是逝去的父親：「是你嗎？爸爸。」也可能影射歸西後天堂裏的天父影像：「是你嗎？天父。」但是，蘇珊娜拒絕了他們：「你不要再來了，我不需要你。」

父親之外，佩德羅・巴拉摩是另一股父權的壓力，從旁人口中我們得知蘇珊娜「她一直病的很嚴重。聽說她已經不認得人了。而且經常自言自語。這該是佩德羅・巴拉摩強跟這個女人結婚所承受的報應吧！」（172）。相對父親的嚴厲威權，蘇珊娜卻是佩德羅・巴拉摩唯一依順的人，也是唯一無法真正擁有的人。但是，「蘇珊娜・聖瑞的世界是個什麼樣的世界呢？這是佩德羅・巴拉摩一生當中永遠無法知道的事情」（146）。從蘇珊娜身上，佩德羅・巴拉摩才意識到死亡的意義，蘇珊娜的死，牽動佩德羅・巴拉摩和可馬拉的毀滅：

> 「我將要袖手旁觀，看著可馬拉的人一個一個餓死。」（181）

相對蘇珊娜瘋狂症狀代表的「不健康」，蘇珊娜卻是所有人中擁有較多自主性的人物。瘋狂的症狀變成一種對外在環境的審判和懲罰，因爲瘋狂，蘇珊娜否定巴多羅梅的父親角色；因爲瘋狂，佩德羅・巴拉摩受到煎熬；因爲瘋狂，蘇珊娜可以用這張面具看待外面的世界，從面具內在重組自我。蘇珊娜夢見與亡夫裸泳的景致是唯一自由抒解自我的時刻。佛羅連西歐象徵真愛的呈現，雖然是一個逝去的想像，卻是魯佛小說中唯一敘述男女真愛的場景。在一幕幕愛恨情仇、罪惡嫌棄、燒殺擄掠的敘述中，只有在蘇珊娜身上看到情色愛慾的抒發。與佛羅連西歐在海邊裸泳的追憶讓她回歸最初伊甸園般赤裸的悠遊與自在。

整體看來，蘇珊娜的死和她的生一樣撲朔迷離，魯佛也沒有明顯交代蘇珊娜瘋狂的原因，她的生平都是透過他者訴說描繪。

> 「她是誰呢？」
> 「是佩德羅・巴拉摩最後一任妻子。有些人說她發瘋了。也有些人說不是。事實是她生前就老是一個人自言自語。」(118)
> 「她應該過世很久了哦！」
> 「喔！是很久了，好幾年了。」(119)

如同佛洛伊德所言，創傷固著的人並不必然成爲精神官能症病人，因此，就蘇珊娜個人層次的瘋狂而言，她不一定達到真瘋的病症，她處在一個身不由己的環境，佩德羅・巴拉摩和父親巴多羅梅彷彿兒時那口深井將她封鎖，讓她與外界隔離，因此，她選擇逸離現實的空間，與「自我」裂解（Befumo Boschi, *Cuadernos*. . . 442），可以遺忘現實的不快，給自我一個生存的空間。蘇珊娜的角色十分引人入勝，宛若十六世紀西班牙王妃瘋女瑛娜（Juana la Loca）思夫君，開棺慰相思的傳說。[30]蘇珊

[30] 瘋女瑛娜是公教王國伊莎白一世和費南多國王的女兒，她的夫君菲利普人稱「美男子」（Felipe el Hermoso），英年早逝（28 歲），傳言瑛娜王妃因相思而瘋癲，出殯路上頻頻開棺見亡夫，不忍別離。然而歷史學者費南德茲・阿瓦雷茲（Manuel Fernández Álvarez）著述《瑛娜——瘋女王妃，多德西亞城堡的俘虜》（*Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas;* Madrid: Espasa, 2000.）解析瑛娜受迫於政爭紛擾而（假）瘋。

娜全名是蘇珊娜・聖瑛（聖約翰之意），瑛娜之名來自瑛（約翰）。瑛娜王妃的一生在愛與死間擺盪，在權勢與壓抑下調適，透過瘋狂的症狀讓她得以自保，讓她免於外在的干擾，她深居簡出，甘於隱身在被限制的城堡中，就像蘇珊娜將自己侷限在夢想的氛圍中。因爲瘋狂，所以兩人可以合理擺脫父親的掣肘：

> 「……妳為什麼拒絕承認我是妳的父親呢？難道妳瘋了不成？」
> 「你不知道嗎？」
> 「妳瘋了？」
> 「我當然是瘋了，巴多羅梅。你不知道嗎？」(129-30)

一如阿布迪歐，一句「我喝醉了」(190)，讓自己進入瘋狂的狀態，成爲進行弒父的正當藉口。蘇珊娜藉著瘋狂瓦解自己，雖然外界有形的枷鎖與桎梏依然存在，但她已爲自己築起一座無形的避難所。

結　語

《佩德羅・巴拉摩》的故事，相較其他許許多多二十世紀拉美文學的內涵，我們看到神話、歷史、殖民、征服、身分認同……幾乎成爲拉美作家共同關心與書寫的議題。從佩德羅・巴拉摩身上，我們也可以看到許多歐美文學的原型重現，更可以找到類同的小說人物，深究文本探討寫作技巧後，也可能發現這些不過是卡夫卡、福克納的變異書寫，諸多此期眾多的拉美文學容或可以作相似的詮釋與解讀，但是爲何一再被書寫，再創造？誠如魯佛深切體認（也是當代其他拉美作家的共識）：「拉丁美洲有那麼多東西有必要用自己的聲音抒發出來」(《魯佛》264)。[31]

夫君殤逝後，瑛娜成爲法定王位繼承人，父親費南多以及身邊群臣猶恐瑛娜繼承王位，居心叵測，瑛娜藉思君的相思讓自己病狀合理化，讓自己和現實隔離，在孤寂中度過餘生。

[31] 這是崗薩雷茲（Juan E. González）與魯佛對談紀錄，原載於《西方評論》（*Revista de Occidente*），參閱書目。中譯收錄在《魯佛》（魯佛小說選集）中，頁 257-70。

而且拉丁美洲已經不是西蒙・玻利瓦爾（Simón Bolívar）企圖達成的單一的「我們的美洲」，而是眾多獨立國家的中南美洲，因而文學成爲他們重新詮釋自己國家歷史的企圖與媒介。拉丁美洲人民的宿命，在被肯定與否定間猶疑，在自我定位與自棄中拔河，一直處於被他者決定命運的浮沈之中，是加西亞・馬奎斯所謂的「拉丁美洲的孤寂」（1982: 326）。魯佛把個人苦難經驗融合國族神話寓言，詮釋死亡是脫離塵世的愁泉淚谷而得以超脫的自由境界。而且，有別於其他作家的經歷，他把自己的流亡生涯建立在墨西哥，在祖國忍受孤寂。他一段話發人深省：

> 我不用像福恩特斯那樣有真正的需求，需遠離家鄉到另一個地方去透視諸多事情不同的層面。柯達薩（Julio Cortázar）也是一樣的情形，他流亡到法國，從而對拉丁美洲有了全盤的認識與瞭解。……甚至加西亞・馬奎斯從哥倫比亞到墨西哥來寫他的《百年孤寂》……對我而言，那些有形的距離，遙遠的國度，我不用離開墨西哥就可以找到。（《魯佛》269）

於是，《佩德羅・巴拉摩》中，所有的人都在可馬拉，都在故鄉流離飄盪，一群死亡的孤魂野鬼在塵世與陰間中對話，從死亡去追尋生的歷程，因爲生者的時間可以掌握，但是卻無人知曉死亡的國度裡，它的時間究竟會持續多久（Rulfo 902）。就如多洛蒂雅安慰璜・布雷希亞多的話語：「你不用再害怕了，再也沒有人能夠使你懼怕。你要盡量想一些快樂的事情，因爲我們要被埋在這兒相當久的時間」（92）。希望的世界構築在死亡異境，魯佛的末世學視野雖顯悲涼晦暗，卻是加西亞・馬奎斯深切期待拉美作家及文學的願景：「讓被判忍受百年孤寂的人得有再回到塵世的機會」（1982: 326）。

引用書目

Cuadernos Hispanoamericanos. "Homenaje a Juan Rulfo." no. 421-23. Madrid, 1985.

Espinosa-Jácome, José T. *La focalización inconsciente en Pedro Páramo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

Fuentes, Carlos. *El naranjo*. Madrid: Alfaguara, 1994.

García Márquez, Gabriel. "En busca del Silva perdido", prólogo a José Asunción Silva en *De sobremesa*. Madrid: Hiperión, 1996. 7-27。

——. *El coronel no tiene quien le escriba / Cien año de soledad / La soledad de América Latina / Brindis por la poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3, época contemporánea. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

González, Juan E. "Entrevista a Juan Rulfo." *Revista de Occidente*, Madrid, no. 9, 1981. 105-14.

González Boixo, José Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León, 1983.

Grewal, Inderpal & Kaplan, Caren. *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Ed. Inderpal Grewal and Garen Kaplan. Minneapolis: U of Minnesota P. 1994.

Gutiérrez Marrone. *El estilo de Juan Rulfo*: *estudio lingüístico*. Bilingual Press, Department of Foreign Languages, CUNY, New York, 1978.

Joset, Jacques. *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*. Madrid: Vervuert-Iberoa-mericana, 1995.

Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretraro*. Barcelona: Editorial Debate, Círculo de Lectores, 1995.

Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

Ortega y Galindo, Luis. *Expresión y sentido de Juan Rulfo*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S. A. , 1984.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Peralta, Violeta & Befumo Boschi. Liliana. *Rulfo: la soledad creadora*. Buenos Aires: Fernando Garcia Cambeiro, 1975.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. *Narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Rulfo, Juan. *Toda la obra*, Edición Crítica, ALLCA XX. Paris: Université Paris X, 1996.

Vaca de Osma, José Antonio. *Hernán Cortés*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

VV AA. *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Editorial Lunwerg Editores, 2001.

加西亞・馬奎斯。《百年孤寂》。楊耐冬譯。台北：志文，1999。

佛洛伊德。《精神分析引論／精神分析新論》。葉頌壽譯。台北：志文，1999。

張淑英。〈烏托邦的幻滅、生與死的掙扎〉。《魯佛》導讀。台北：光復書局，1987。頁 11-27。

——。〈塵世的哀愁〉。《魯佛》作者介紹。台北：光復書局，1987。頁 29-42。

《魯佛》（魯佛小說選集）。張淑英譯。『當代世界小說家讀本 36』。台北：光復書局，1987。

張淑英，國立台灣大學外國語文學系副教授。

莎劇《李爾王》的歷代著名演出

楊 世 彭

摘 要

莎士比亞曠世悲劇傑作《李爾王》在 1606 年首演之後，三百年間並不走紅，十七至十九世紀中葉這 150 年間，更以泰特（Nahum Tate）的大團圓改編本方式問世。莎翁作品的原貌，要等到 1838 年才由英國名演員麥克利地（William Charles Macready）恢復，到二十世紀的三四十年代才在世界舞臺走紅。

本文闡述這個劇本在歐美舞臺上的演出史，從 1606 年的宮廷首演到 1962 年彼得・布魯克（Peter Brook）爲剛剛成立的英國皇家莎翁劇團（Royal Shakespeare Company）執導的作品，包括莎翁時期的公眾演出，泰特在 1681 年的改編，十八世紀至二十世紀英美名演員（諸如 David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, William Charles Macready, Charles Kean, Sir Henry Irving, Edwin Forrest, Sir John Gielgud, Sir Donald Wolfit, Lord Laurence Olivier, Paul Scofield 等等）對李爾一角的詮釋。至於近代的著名演出，則將以另文詳述。

關鍵詞：莎士比亞，《李爾王》，劇本改編，演出

---

* 本文 91 年 8 月 9 日收件；91 年 9 月 9 日審查通過。

《李爾王》是莎士比亞創作後期的作品，根據英國莎學名家謙伯斯（E. K. Chambers）所擬的創作年表，這是莎翁的第二十八個劇本，介乎《奧賽羅》與《馬克白斯》之間。[1]它不是莎劇中最走紅的劇本，十九世紀的散文家蘭姆（Charles Lamb, 1775-1834）還認爲這齣戲無法搬演；[2]但在真正欣賞它的學者心目中，它卻是一齣劇力萬鈞的名劇。主編新企鵝版本《李爾王》（New Penguin Shakespeare *King Lear*）的杭特教授（G. K. Hunter）在他的〈導言〉中開宗明義地說：「《李爾王》通常被推崇爲莎士比亞『最偉大的劇本』，並不僅僅在學者的心目中（因爲他們很早就認定了），而是一般大眾的認同，而這種認同卻是近年才有的」。[3]英國著名莎學教授布萊德里（A. C. Bradley）雖覺《李爾王》作爲一齣悲劇不及《哈姆雷特》、《奧賽羅》及《馬克白斯》，卻是莎翁在創作上最大的成就，與希臘悲劇《普羅米休斯受困》，米爾頓的《失樂園》，貝多芬最偉大的交響樂，以及文藝復興時代梅迪奇小教堂（Medici Chapel）中的雕像一樣不朽。[4]

可是這齣曠世傑作在 1606 年首演之後，三百年間並不走紅。十七世紀愛爾蘭桂冠詩人兼劇作家泰特（Nahum Tate, 1652-1715）覺得這齣戲好像是「一堆沒有串好的珍珠，雖具光釆，卻未經擦拭」；[5]因此他就「義不容辭」地改寫一番，以三公主柯蒂麗亞與艾德格的愛情當作主線之一，加上一個皆大歡喜的結局，使李爾、肯特及葛勞斯特都能安享餘年，三公主也未遭橫死，與救她一命的艾德格結成夫婦。這個大團圓的版本居然獨領風騷，在英國舞台上取代莎翁原著長達一百五十年之久，成爲戲劇史上笑話之一。

《李爾王》在世界舞台上走紅，要等到二十世紀的三、四十年代，

[1] Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, 3rd Edition（Boston: Allyn and Bacon, 1977）165。引自 E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*. 4 vols. London, 1923。

[2] Charles Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare Considered with Their Fitness for Stage Representation," in *The Reflector*, 1810-11。

[3] G. K. Hunter, ed., New Penguin Shakespeare *King Lear* (London, 1978; First Edition, 1972) 7.

[4] 見 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*（1904），其中《李爾王》一章的開端兩段。

[5] 見 Nahum Tate, "Dedication and Prologue" to（his version of）*King Lear*, 1681。

原因之一乃因英國名學者葛蘭維爾－巴克（Harley Granville-Barker, 1877-1946）〈《李爾王》序言〉的影響。[6]在葛蘭維爾－巴克強力推薦之下，這個劇本從此就被認定爲莎翁對人類生存狀態最深刻的描述，也成爲舞台上經常搬演的名劇。

歷代著名演出

《李爾王》首次公演的記錄是在 1606 年的 12 月 26 日，[7]地點是英皇詹姆斯一世宮中的「白殿」（Whitehall），皇上亦在場觀賞，這些都曾記載在倫敦書藉出版業公會的登記冊上，登記的日子是 1607 年 11 月 26 日。1608 年出版的《李爾王》「第一四開本」上亦有同樣的記載。[8]當時英皇把英格蘭與蘇格蘭歸併一起，組成大不列顛帝國，貴族雖表支持，平民卻反應冷淡；在這樣的政治氣氛裏上演「將國土一分爲三」的《李爾王》，觀劇者的心裡應有與時局略同的感覺。近代學者維克漢（Glynne Wickham）更進一步指出，當時詹姆斯一世兩個兒子的頭銜剛好是康瓦公爵及奧本尼公爵，正是劇中李爾王的兩個女婿，[9]這些宮廷人物觀賞此劇的首演，是好笑還是尷尬，就不得而知了。有一點可以肯定，既然劇中陳述分割國土之後的種種悲慘結局，主張統一領土的詹姆斯一世，看了此劇應是龍心大悅的。

這齣戲的早年演出記載極爲稀少，除了上述的宮廷演出外，唯一其他的記錄祇是 1610 年的鄉下演出，地點是約克郡的高斯懷特廳（Gowthwaite Hall），由一個城鎮劇團搬演，而這個二三流劇團的贊助者

[6] Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*（Princeton, N.J., 1927, 1946, 1959; Basford, 1963）II: 1-85。

[7] 那天是 St. Stephen's Day。

[8] Jay L. Halio, ed., The New Cambridge Shakespeare *King Lear* (Cambridge UP, 1995. First Edition 1992）, "Introduction," 1.

[9] Halio 教授〈導言〉同頁，引自 Glynne Wickham, "From Tragedy to Tragic-Comedy: 'King Lear' as Prologue," *Shakespeare Survey* 26（1973）: 33-48。

乃是鍾莫里爵士（Richard Cholmeley）。[10]除此之外，直至 1660 年英皇查理二世復辟，這半個世紀似乎並無《李爾王》上演的記錄（Halio 34）。

可是，學者們相信這齣戲早在 1605 年即已在莎翁附屬的環球劇場（the Globe）公演過，1606 年之後亦曾公演，成爲環球劇場常演劇碼的一部份，而李爾一角肯定由莎翁的老伙伴伯貝吉（Richard Burbage）飾演，團中著名的小丑阿爾敏（Robert Armin）則飾演弄臣（Hunter 45）。有些學者認爲早年的演出裏，全劇所有的角色僅由十三至十五個演員扮演，包括兩名樂師。這些人員須要兼演角色，諸如飾演三公主柯蒂麗亞的演員兼演弄臣，艾德格兼演法國國王，奧斯華兼演布根地公爵等等。[11]根據當時的傳統，三位公主都由男孩演員擔任，因爲在莎翁時代，女演員是不准在公眾劇場裏拋頭露面的，要等到半世紀後的「復辟時代」（the Restoration Period, 1660-1700），女演員才可以在舞臺上獻藝。

在十七世紀的英國，《李爾王》分明極少公演。一本記錄莎劇隱喻的專書顯示，[12]《李爾王》這個劇本被提及的次數還不及冷門莎劇《佩里克利斯》及《溫莎的風流娘們兒》，比起《凱撒大帝》、《哈姆雷特》及《奧賽羅》等熱門戲，更是瞠乎其後了（Hunter 46）。英皇查理二世在 1660 年復辟登基之後，戲劇演出在英國文學的記載漸成傳統，即使如此，《李爾王》的演出仍如鳳毛麟角。倫敦皇家劇場的提詞者唐納斯氏（Downes）聲稱，這個劇本在 1662 至 1665 年的三年間，僅僅演過兩次；另一記載提到 1680 年在都柏林城演過一次，如此而已（Hunter 46）。一本記錄 1660 至 1800 年間倫敦戲劇演出的重要文獻亦僅列舉兩次《李

[10] C. J. Sisson, "Shakespeare's Quartos as Prompt-Copies, with Some Account of Cholmeley's Players and a New Shakespeare Allusion," *Review of English Studies* 18 (1942): 129-43。

[11] 有關《李爾王》在莎翁時代可能的演出情況，參閱 William A. Ringler, Jr., "Shakespeare and His Actors: Some Remarks on *King Lear*," *Shakespeare's Art from a Comparative Perspective*, ed. Aycock; Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*。

[12] 見 *The Shakespere Allusion Book*，記載 1591 至 1770 年之間有關莎士比亞及莎劇的隱喻。

爾王》的演出，分別在 1664 年及 1675 年。[13]這兩個演出的參與人員不詳，他那個時期最著名的演員貝特頓（Thomas Betterton, 1635-1710）肯定飾演李爾（Halio 35）。

以上的歷史記載分明顯示《李爾王》在十七世紀極少公演，但並不表示這齣戲的演出僅此數次。根據布洛克特教授（Oscar G. Brockett）撰寫的《戲劇史》，1642 至 1660 之間的十八年間英國清教徒取得政權，禁止戲劇演出，有關演出的史料因此也極少記錄並出版；在此期間莎翁生前所屬的劇團開始出售戲服，他生前經常演出的環球劇場遭受拆除（271）。英國戲劇的確到達一個黑暗時期，但遊走四方的演員仍舊演出，一些小型的城鎮劇團仍然營業，《李爾王》這齣戲，恐怕還在上述記錄之外偶而上演。

到了 1681 年，《李爾王》忽然變成一齣熱門戲，因爲當時的桂冠詩人兼劇作家泰特將它大刀闊斧地改寫一番，刪去弄臣一角，增加另一女角，名叫阿朗特（Arante），是三公主柯蒂麗亞的閨中密友。柯蒂麗亞與艾德格在原劇中從未謀面，在泰特的改編本中卻成了情侶。葛勞斯特的私生子艾德蒙在這個版本裏戲份更重，甚至有一場戲他派兩個手下劫奪柯蒂麗亞，想侵佔她的貞操，但在緊要關頭卻被艾德格趕來拯救。在泰特的版本裏，戲一開始就是艾德蒙的獨白，與莎翁在一幕二場寫的大致相同，但改得詩句略爲易懂。第五幕的戰爭並非英法兩軍之戰，而是農民群起叛變，起因是兩個壞公主高納麗和瑞根徵稅過重引起民憤，在肯特與艾德格的引導下揭竿而起。最重要的，泰特把這齣戲的結局改成皆大歡喜，李爾重獲國土，將王位傳給柯蒂麗亞、艾德格夫婦，自己卻與肯特、葛勞斯特（並未死去）一同退居鄉間安享清福。[14]

泰特的版本雖被某些學者不齒，[15]它卻受當時的演員及廣大觀眾喜

[13] William Van Lennep, ed., *The London Stage, 1660-1800*（Carbondale, Illinois, 1960-68）, 11 vols。

[14] 有關泰特的《李爾王》版本，參閱 Christopher Spencer, ed., *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*（London, 1965）。

[15] 諸如 Joseph Addison（1672-1719），在 1711 年就撰文批評泰特的版本遠不及莎翁的原文。見 *The Spectator*, No. 40, 16 April 1711。

愛，在 1681 年首演之後的一百五十年間，英國舞臺上搬演的《李爾王》都是這個皆大歡喜結局的版本。十八世紀最偉大的演員大衛・蓋瑞克（David Garrick, 1717-79）素以飾演哈姆雷特及李爾著稱，他的《李爾王》雖已恢復一些莎翁的詩句，整個演出的格局還是大多遵照泰特的版本；譬如說，弄臣這個角色仍被刪去。

蓋瑞克的《李爾王》偏重李爾的戲份，這對前來欣賞他演技的觀眾來說恰好正中下懷。一幕四場李爾詛咒高納麗的大段臺詞，在泰特版本中已被刪去不少，蓋瑞克將它大多恢復。他將一幕五場李爾與弄臣的短戲刪除，這一幕四場的高潮戲就變成他版本的第一幕終結。根據一位當代人士的描述，蓋瑞克在痛咒大女兒不孝：「讓毒風吹你、惡霧籠　你吧！／讓做父親的每一聲詛咒都像無法清洗的傷痕刺痛你週身每根神經！」（I, iv, 254-6），這些臺詞的效果，好像真使高納麗得到一種全身癱瘓的中風，令她四肢立時痿縮；此時，蓋瑞克也滴下傷心的老淚，這些劇場效果真是動人極了。[16]蓋瑞克的這些改動及表演程式，也爲今後一百年的名演員立下範本。

蓋瑞克在 1776 年退休之後，繼起的名演員爲坎伯（John Philip Kemble, 1757-1823）。他的姊姊席登絲夫人（Sarah Siddens, 1755-1831）也是當時的名演員，姊弟兩人時常合演《李爾王》，席登絲飾演柯蒂麗亞，使用戲份較重的泰特版本。這對姊弟在設備完善的鏡框式舞台進行演出，佈景相當豪華，開幕一場除了主要角色外，另有四名紳士、三名武士、一名醫生、一名隊長、一名傳令官及四名侍女（不計柯蒂麗亞的閨中密友阿朗特），以及一些數目不詳的衛士，[17]這個陣容，與莎翁時代的十三至十五位演員的規格相比起來，可說迥然不同了。

十八世紀末葉至十九世紀初葉這段時期，最著名的李爾乃是英國演

16 有關蓋瑞克扮演李爾的描述，參閱 Joseph Pittard, "Observations on Mr. Garrick's Acting （1758）," *Shakespeare: The Critical Heritage*, ed. Brian Vickers, 1976, IV, 318. 另外一本有關十七至十九世紀莎劇演出的有益參考書則爲 George C. D. Odell, *Shakespeare form Betterton to Irving*, 2 vols., New York, 1920.

17 見 Leland Eugene Derrick 於 1940 年在德州大學撰寫的博士論文 "The Stage History of *King Lear*"，頁 153 及 168-9。引自 Jay Halio，頁 40。

員艾德蒙・奇恩（Edmund Kean, 1787-1833）。奇恩雖然身材略嫌矮小，但他奔放的熱情及動人的誦讀遠遠補足了形體上的缺陷。他的李爾演出相當浪漫，與上世紀的大衛・蓋瑞克性質相近。他在一幕四場的詛咒及在暴風雨場景中的表演令人激賞，而在四幕七場與柯蒂麗亞重歸於好的片段更使觀眾動容。當代的評論述及那場戲的表演，說他向柯蒂麗亞下跪求恕時，那動人的聲音及真誠的感情在在使看過演出的人士永誌難忘。[18]

奇恩很想回復莎翁的悲劇結尾，劇院經理反對三年無效之下允其演出，但當身材矮小的他在最後一場抱出一個相當碩大的柯蒂麗亞屍體時，許多觀眾吃吃偷笑，使他在三場之後中止這項嘗試，回到泰特的大團圓結局（Halio 41）。莎翁《李爾王》的原來面貌，要等到 1834 至 38 年麥克利地（William Charles Macready, 1793-1873）的演出，才告恢復。

麥克利地在十九世紀初葉即已成名，以飾演理查三世著稱。1820 年高文園劇場（Covent Garden）[19]準備大舉公演《李爾王》，請他主演李爾，但個性謙虛的他把主角讓給名氣更大的布思（Junius Brutus Booth 1796-1852），自己飾演壞蛋艾德蒙，同時悄悄在外地城鎮劇團試演李爾。1834 年他終於在倫敦獻演此角，恢復大部份莎翁的臺詞，但仍採用泰特的大團圓結局，亦無弄臣這個角色。直至 1838 年一月，他才在一位同行偶然建議下，大膽地選拔一個十九歲的女演員飾演弄臣，同時恢復莎翁的悲劇收場。這項無意中的選擇竟成西方戲劇史上重要一頁，莎翁傑作的本來面目，在首演之後的一個半世紀終於重新與觀眾見面了。[20]

麥克利地的演出版本雖近莎翁原貌，仍有大量節刪，將近三份之一的台詞已遭刪除，但主角李爾的戲份則被保留。身材高大的麥克利地飾演李爾極爲稱職，觀眾及劇評家對他熱烈歡迎，這個角色也就成爲他的

18 F. W. Hawkins, *The Life of Edmund Kean*（London, 1869）II: 137。

19 爲十八及十九世紀倫敦兩大劇場之一，另一爲 Drury Lane。這兩個劇場現今仍存，高文園爲皇家歌劇院及皇家芭蕾舞團的常駐劇場，Drury Lane 則經常搬演熱門音樂劇。

20 有關這些史實及麥克利地的演藝生涯，參閱 Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*，以及他的日記：*The Diaries of William Charles Macready, 1833-1851*, ed. William Toynbee（London, 1912, reprinted in 1969）。

代表作之一。根據維多利亞時代的習俗，他的《李爾王》演出採用大量佈景，舞台上的五光十色成爲觀眾購票入座的吸引力之一，莎翁詩句的華美，有時反成次要了。

奇恩的兒子查爾斯・奇恩（Charles Kean, 1811-68）繼承了前賢的表演傳統，在佈景運用上則更進一步。在他經營倫敦的公主劇院期間，有九年時間他大量製作莎翁劇作，自己並擔綱主演。這位在伊登公學受過貴族教育的「公子演員」，講求鉅大的群眾場面及佈景的「歷史準確性」。在他製作並主演的《李爾王》裏，他把李爾的朝代（原文本就模糊不清）設在公元八百年的「安格魯薩克遜時代古英國」，然後花費大量人力與金錢考證佈景的「歷史準確性」（其實當時人所知不多）。查爾斯・奇恩雖乏其父的演藝天份，這些講求佈景「歷史準確性」的宣傳手法卻使他名重一時。他《李爾王》的佈景的確豪華美觀，吸引了不少好奇的觀眾，也招致皇室家族數度前來觀劇，但仍舊入不敷出，這齣戲在公演八週之後草草收場，劇院賠了不少錢。[21]

十九世紀最後一位偉大的莎劇演員亨利・爾文爵士（Sir Henry Irving 1838-1905），雖以飾演各類型的莎劇主角聞名，但他的《李爾王》製作及演出，大致上並不成功。他在 1892 年曾有一次盛大的演出，在他經營的倫敦講堂劇院（Lyseum Theatre）推出。他根據專家的建議，將時代放在羅馬人離開古英國之後，臺上因此看到破敗的羅馬別墅及寺院，德若伊教派（Druidal）的僧侶與維京海盜的戰士在其中出沒隱現。在他的版本裏，葛勞斯特雙眼被刺瞎這場戲被刪除了，以避免維多利亞時代觀眾的反感。像麥克利地一樣，他把戲劇重點全部放到李爾身上，可是他又力不從心，始終沒將這個角色演好，以後也從未再演，與他 1874 年飾演哈姆雷特一角獲致的成功真是無法比擬。可是這個製作亦有其他收獲：飾演柯蒂麗亞的愛倫・泰瑞（Ellen Terry, 1848-1928）在這齣戲裏卻大顯光芒，後來成爲維多利亞時代最走紅的女星，她的兒子高登・克雷（Gordon Craig, 1872-1966）及姪孫約翰・基爾格（John Gielgud,

[21] 有關查爾斯・奇恩的《李爾王》製作及演出，參閱 J. S. Bratton, ed., *King Lear* （Plays in Performance）, 1987; 以及 Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*。

1904-2000）日後都成戲劇界的頂尖人物。爾文自己也在 1895 年獲得「爵士」稱號，成爲第一位英國演員獲此榮銜者，均爲後話不提。

十九世紀的莎劇演出當然以倫敦劇壇爲主，但新興的美國亦有幾位莎劇演員，其中最著名的該推艾德文・佛瑞思特（Edwin Forrest, 1806-72）。這位美國土生土長的演員在十四歲即已登台演出，1826 年在紐約公演一舉成名，從 1828 年起即成最負盛名的美國演員。他體格壯健聲音洪亮，他那充滿青春活力的表演風格正與新興的美國劃上等號，因此美國觀眾趨之若鶩，在 1840 年間還遠征英倫，在倫敦舞台上展演莎劇。佛瑞思主演的眾多角色中，自己最想傳世的乃是李爾王。這個角色他在十九歲時即已演過，不過不失，但尚不精彩。當英國名演員艾德蒙・奇恩在 1825 年二次來美巡演時，年輕的佛瑞思終於獲得深造的機會。有段時期他與奇恩合作，演了不少莎劇。兩人合演《奧賽羅》時，逐日輪換分飾劇中兩位主角奧賽羅與伊阿古，成爲劇壇佳話之一。這段時期的合演使佛瑞思的演技更上一層樓，也使他的李爾角色更形豐富，成爲他最爲人稱道的角色之一。[22]

二十世紀的著名演出

二十世紀的《李爾王》演出，尤其是二次世界大戰之後，遠比過去四百年的多得多。英國名演員約翰・基爾格爵士（1904-2000）就演過四次，每次的角色詮釋與演出風格都不相同。他最早一次的演出是 1931 年，在老維克劇團（The Old Vic）由威廉斯（Harcourt Williams）執導。當時基爾格僅 26 歲，雖然台詞唸得極好，詮釋亦頗妥帖，到底年紀還太輕，一位當時的評論家不免抱怨李爾王的年紀好像隨著夜晚的過去而越來越年輕，而在最後一場戲裏，「這場戲的悲哀似乎不關李爾之死，而是有關一位深具才華的年輕演員在爲一個老者之死下些註腳」（Agate 196）。

[22] 有關艾德文・佛瑞思特的生平及著名演出，參閱 James Rees, *The Life of Edwin Forrest*。

1940 年基爾格又在老維克劇團演出李爾，這次得到名學者兼導演葛蘭維爾—巴克自巴黎趕來匆匆指點，雖僅十次排練，基爾格已經得益匪淺，在日後出版的自傳中，他宣稱這十天的排練「是我多年從事舞台演出以來最豐富的經驗」（Leggatt 17），也是他唯一一次真正觸碰到李爾這個角色（Gielgud 95）。

基爾格後來又演過兩次李爾，第一次是 1950 年在莎翁故鄉的「莎翁紀念劇場」，風格仍受葛蘭維爾—巴克教授的影響。那個演出的搭配極好，尤其是巴戴爾（Alan Badel）的弄臣及潘琪・艾希克勞芙特（Peggy Ashcroft）的柯蒂麗亞（Halio 49），後者更是近代最著名的莎劇女演員之一，晚年亦曾獲得 Dame 的榮銜。基爾格最後一次演出李爾是 1955 年，地點是倫敦的皇宮劇場，劇團仍是莎翁紀念劇場的班底，剛從歐洲大陸巡演歸來，搭配亦很整齊。祇是這齣戲在美籍日裔設計師（Isamu Noguchi）主導之下，佈景與服裝變得不倫不類，使他更改了通常的演法及某些角色詮釋，結果算是相當的失敗，也是「演出臣服於佈景服裝設計」的最佳例證（Gielgud 169, 212）。

好些行內人士認爲二十世紀上半葉最精彩的李爾是英國演員沃爾菲爵士（Donald Wolfit, 1902-68），他在 1943 年把《李爾王》一劇從鄉下帶來倫敦公演，獲得極大的成功，之後亦赴全國及外國巡演。近年一部連獲數項奧斯卡金像獎的電影《管衣箱的》（Ronald Harwood, *The Dresser*），根據倫敦西區及百老匯的同名走紅得獎劇，就是敘述沃爾菲的巡演劇團搬演《李爾王》的故事。

沃爾菲的李爾演出，根據評論家亞蓋特（James Agate）的意見，乃是自亨利・爾文爵士過世之後在英國舞台上最精彩的悲劇演出，[23]而他的意見也被好幾位極具身份的學者及評論家贊同。讚揚沃爾菲在 1944 年重演李爾時，亞蓋特有如下的評論：

> 首先，君王的氣度。第二，就是詩人布雷克（William Blake）所指的「道德上的偉大」。第三，心智。第四，他必須是位被毀掉的人，其實更應該說是，一位被毀的君王。他必須有足够的嗓音，使觀眾在雷雨之下聽清他的台詞，但那又必須是嘶啞的聲音。李爾必須有普羅斯滄羅[24]的「跳躍的心智」，但這份心智卻已像他脈搏一樣相當微弱了……[25]

[23] Ronald Harwood, *Sir Donald Wolfit, C.B.E.*, London, 1971, 165-6。

沃爾菲不是兼演電視電影的明星，因此不爲一般觀眾熟知，但他的名聲及莎劇演藝成就，在戲劇行家圈內卻是響噹噹的。

另一位英國莎劇演員，由於兼演許多好萊塢電影而聲名大噪，變成二十世紀最受尊敬的演員，那就是勞倫斯・奧里微哀勳爵（Lord Laurence Olivier, 1907-89）。[26]他演過各種類型的莎劇角色，包括並非主角的性格角色。他也執導過莎劇電影及舞台劇，1963-73 年期間他更是英國國家劇院的創始藝術總監。在他漫長的演藝生涯裏他曾兩度飾演李爾王，第一次是 1946 年在老維克劇團，由他自己執導。

像基爾格爵士一樣，奧里微哀當時首演李爾，年紀不到四十，在專家眼中似乎略嫌年輕。他又深具喜劇演員及性格演員的特性，他的李爾雖極合乎人性，也富親切感及幽默感，但在內行眼裏未免「輕了些」，各方的評論因此有好有壞。他第二次也是最後一次飾演此角是在 1983 年，是爲加拿大電視臺拍攝的電視影片，由資深舞臺影視導演艾略特（Michael Elliot）執導，並有錄影帶問世，因此頗爲流傳。[27]

那時奧里微哀勳爵離逝世僅有六年，且已十年未演舞臺劇，身體虛弱的他已經無法持續整個舞台演出了，祇能在允許時停時拍的電影媒介扮演他此生的最後一個莎劇角色。此時，奧里微哀勳爵已經衰老，正如他自己說：「當你年輕時，李爾這個角色你並不感到真實。當你到達我這把年紀，你就是李爾，你身體裏的每根神經都可領略」（Leggatt 128）。李爾這個角色一開始就應該給人一種感覺，就是他已走到人生之涯的邊

[24] Prospero，莎劇《暴風雨》中主角。

[25] Harwood, *Sir Donald Wolfit, C.B.E.*, 165-6；同書 157-67 頁敘述這個演出頗詳。

[26] 奧里微哀勳爵的姓在台灣及香港均被誤譯爲「奧立佛」，在此註明。

[27] 有關這個製作及奧里微哀勳爵的表演，參閱 Alexander Leggatt, "Laurence Olivier," *King Lear* (Shakespeare in Performance) 120-31.

緣了。觀看奧里微哀勳爵的表演，也會有種深切的感覺，就是這位偉大的演員也距離那邊緣不遠。正如《時代週刊》影評人柯立斯（Richard Corliss）的感嘆，「每一個手勢都好似英雄無比，每一句唸出的臺詞，都好像是件從他所剩無幾的時光積蓄裏賜給我們的禮物。」[28]他在影片裏看來仍有精神，演技仍然精湛，祇是記憶薄弱了，行家可以發現有些台詞不準，甚至有些是他隨口編出的（Leggatt 128）。

這齣戲的首場佈景脫胎於英國薩斯布雷（Salisbury）平原上的「史前石柱」（Stonehenge），時代定在公元 800 年的古英國。服裝由當年襄助特隆・葛瑟里爵士（Tyrone Guthrie）創建加拿大斯特拉福莎翁戲劇節的名設計師莫賽維琪女士（Tanya Moiseiwitsch）設計，雖極華美，卻失去劇本應有的粗曠。此劇搭配整齊，飾演二公主瑞根的戴安娜・瑞格（Diana Rigg），飾演艾德蒙的羅拔・林賽（Robert Lindsay）及葛勞斯特的李歐・馬可恩（Leo McKern），都是影視舞臺三棲的知名演員。

二十世紀最引起討論或爭論的《李爾王》演出，應算彼得・布魯克（Peter Brook, 1925-）於 1962 年爲剛成立一年的皇家莎翁劇團（Royal Shakespeare Company，簡稱 RSC）執導的作品。這齣戲由名演員保羅・史考菲爾（Paul Scofield, 1922-）主演，於莎翁故鄉首演後移師倫敦，1964 年重新推出並至東歐及美國巡演，1969-70 年間拍攝成黑白電影，仍由布魯克執導，史考菲爾主演。

這齣戲的排練正值古巴飛彈危機，美國與蘇俄隨時會爆發核子戰爭，加上布魯克一向受到近代波蘭學者楊・考特（Jan Kott, 1924-2001）學說的影響，[29]他在角色詮釋上不免帶上一些存在主義及荒謬劇的色彩。此外，布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）生前創建的柏林演員群劇團（Berliner Ensemble）曾在 1956 年訪問倫敦，他們的演出曾對英國劇界起了相當影響，因此布魯克的《李爾王》亦有一些「史詩劇場」

[28] Richard Corliss, *Time*, New York, 16 May 1983。

[29] 見 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, translated by BoleslawTaborski（New York: The Norton Library Edition, 1974），其中"King Lear and Endgame"一章尤受布魯克關注。此書的英譯要到 1964 年才出版，但布氏在 1962 年即已讀到法文譯本。見 Martin Esslin 教授爲此書新版所寫的序言，頁 xxi。

（Epic Theatre）的手法。[30]

這齣戲的佈景與服裝設計均由布魯克兼任。當觀眾走進劇場時，祇見台上佈景簡單：三面白牆一個皇座，再加幾張長板凳幾塊岩石，如此而已。皇座後面有片橢圓形黑色岩石狀的木板，搬開來即成一幕四場李爾與武士飲酒作樂的飯桌。兩側的白牆一邊掛著一塊井字形的裝飾物，用途不明；另一邊吊著兩片生銹的「雷片」，就是後台人員將它搖動或擊打、創造隆隆雷聲或霹靂效果的鐵皮，而這兩張鐵皮在「暴風雨」的場景中將會再度下垂出現，祇是雷聲將由「雷片」後隱藏的馬達震動，非由後台人員操縱（Leggatt 33, 37）。

這齣戲的服裝更與其他《李爾王》製作大異其趣。基本的概念是「簡單」兩字；祇有八、九個主要角色的服裝各有異同，其他所有次要角色及士兵侍女等等均著上下兩件的「制服」，外加一雙靴子。李爾是劇中唯一穿著長袍的角色；一幕一場的長袍略顯帝王尊榮但並不豪華，退位之後即換穿上下兩件的普通人服裝，祇是質料較厚而已。四幕七場與柯蒂麗亞見面時換上一件簡單的長袍，一直穿到終場，象徵他重新拾回的人性尊嚴。劇中人物的髮型都頗現代，布魯克分明想把這遠古的英國與現代人拉上關係（Leggatt 34）。

史考菲爾德的李爾絕非衰老無能的國君，而是精力仍旺的統治者。他並無蒼蒼的白髮，祇是在黑髮間微現蒼霜。整個形象是一個堅強、壯健、仍舊生氣奕奕的老人；他若有根枴杖，絕不用來支撐病體，而是用來打人。一位《倫敦時報》的劇評家對史考菲爾的形象有如下的描述：「他分明能够一天走上二十哩路，穿過泥濘的田野，傍晚回家時自然有些累了，脾氣也因之很壞，嘮嘮叨叨地侮辱僕人、咒罵家人。」[31]這個李爾王的形象受到不少批評，有的劇評家稱他爲「沙皇時代的將軍」，另一個笑他爲「一隻海狗」或是「帶著莊稼漢口音的鄉巴佬」，更有一個美國學生看了首演很不滿意，管這個李爾王爲「緬因州的漁夫」

[30] 有關布魯克的《李爾王》製作，參閱 Leggatt, *King Lear* 其中第三章"Peter Brook and Paul Scofield"，頁 32-52。

[31] Harold Hubson, *Sunday Times*, London, 11 November 1962。

（Leggatt 48）。可是，撰寫有關《李爾王》近代演出專書的雷葛特（Alexander Leggatt）教授認爲，這種「不似人君」的批評祇是那些心中早有特定君王形象人士的看法；假如大家能够認爲君主也是凡人，有時也會固執任性，而且常常行爲粗暴的話，那史考菲爾德的李爾仍是「每一吋都是國王」了（48）。

彼得・布魯克的導演詮釋根據一個觀念，就是「道德上的中立」；那就是說，這個演出僅僅激發問題，而非提供解答，這也是布萊希特的「史詩劇場」原則之一。英國劇評泰斗兼學者泰南（Kenneth Tynan）看完演出之後對此詮釋大表激賞，他說：

> 與其肯定李爾是對的，因此令我們憐憫他，這個演出強迫我們做出抉擇：決定李爾有理，還是他的家人有理。在這個氣量宏大的演出裏，這項對錯的平衡幾乎相似。李爾雖然分配了他的國土，他仍堅持保有權威；他想施展權力，但又不負責任；他其實並未履行他那部份的封建合約。他很固執地傲慢，那些遭受其實咎由自取……這個演出使我與李爾比以往更加接近；從今以後，我不但更瞭解他，也能領略他那嚴峻而記仇的世界。[32]

這個製作的堅強陣容自不待言，老牌女星艾利尼・沃絲（Irene Worth, 1916-）飾演的高納麗，以及後來在影視界大紅大紫的戴安娜・瑞格（Diana Rigg, 1938-）飾演的柯蒂麗亞，尤其引人注目，而艾利克・麥考文（Alec McCowen, 1925-）的弄臣亦受行家激賞。彼得・布魯克在這個製作裏刪去頗多台詞，但演出仍達四小時，主要的原因是他讓演員慢慢訴說，充份表達角色之間較深層的關係，並把劇中沒有台詞但卻相當重要的情緒或片段顯現出來。這些「慢慢來」的表演風格，即使在刪節較多的影片中也可感受，對內行觀眾說來並不冗長，但在心浮氣躁的一般觀眾眼裏，卻有些坐不住了。因此，這齣劃時代的《李爾王》，在東歐巡演時獲得很大的迴響，但在赴美的演出裏，僅僅得到禮貌性的捧場，不像他

[32] 見泰南在 1962 年十一月份倫敦《觀察者》（*The London Observer*）上刊載的劇評。

十年後《仲夏夜之夢》全美巡演時那樣大受歡迎。

過去半世紀來，《李爾王》在世界各地的演出自然不可勝數。歐美的職業劇團定期搬演這類經典劇作當然不在話下，美加兩國六十幾個莎翁戲劇節，以及英國的皇家莎翁劇團和皇家國家劇院（Royal National Theatre）每隔五至十年也會推出一個新製作。美國六百個大大小小的戲劇系，總會在他們的劇季裏間或獻演這個劇目。因比，現代的觀眾若想看這齣戲，真是相當容易。我自 1961 年在夏威夷大學戲劇系初次觀賞《李爾王》以來，至今業已看過十餘個不同的舞台製作，加上電影，恐近二十個版本。這些演出的討論，恐要以另一長文詳述了。

引用書目

Addison, Joseph. *The Spectator*. No. 40. 16 April 1711.

Agate, James. *Brief Chronicles*. London, 1943.

Beckerman, Bernard. *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*. NY: Mac Millian, 1962.

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. London: np., 1904.

Bratton, J. S., ed. *King Lear* (*Plays in Performance*). Np.: Bristol Classical Press, 1987.

Brockett, Oscar. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 1977.

Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. London: np., 1923.

Corliss, Richard. *Time*. New York, 16 May 1983.

Derrick, Leland Eugene. "The Stage History of *King Lear*." Diss. U of Texas. 1940.

Gielgud, John. *An Actor and His Time*. London: np., 1979.

Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*. II. Princeton, N.J.: 1927, 1946, 1959; Basford: 1963. pp. 1-85.

Halio, Jay L. Introduction. The New Cambridge Shakespeare *King Lear*. Ed. Jay L. Halio. 1992. Cambridge UP, 1995.

Harwood, Ronald. *Sir Donald Wolfit, C.B.E.: His Life and Work in the Unfashionable Theatre*. London: Secker and Warburg, 1971.

Hawkins, F. W. *The Life of Edmund Kean*. London: np., 1869.

Hubson, Harold. *Sunday Times*. London, 11 November 1962.

Hunter, G. K., ed. New Penguin Shakespeare *King Lear*. 1972. London: np., 1978.

Ingleby, Clement M., ed. *Shakespeare Allusion Book: A Collection of Allusions to Shakespeare from 1591 to 1700*. 1977.

Kenneth Tynan. *Observer*. November, 1962.

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. BoleslawTaborski. NY: The Norton Library Edition, 1974.

Lamb, Charles. "On the Tragedies of Shakespeare Considered with Their Fitness for Stage Representation." *The Reflector*. 1810-11.

Leggatt, Alexander. *King Lear(Shakespeare in Performance)*. Manchester and New York: Manchester UP, 1991.

Lennep, William Van, ed. *The London Stage, 1660-1800.* 11 vols. Carbondale, Illinois: 1960-68.

Odell, George C. D. *Shakespeare form Betterton to Irving*. 2 vols. New York, 1920.

Pittard, Joseph. "Observations on Mr. Garrick's Acting (1758)." *Shakespeare: The Critical Heritage*. Ed. Brian Vickers. Np.: Routledge Kegan & Paul, 1976.

Rees, James. *The Life of Edwin Forrest with Reminiscences and Personal Recollections.* New York, 1874.

Ringler, William A., Jr. "Shakespeare and His Actors: Some Remarks on *King Lear*." *Shakespeare's Art from a Comparative Perspective*. Ed. Wendell Aycock. Texas Tech UP, 1981.

Ronald, Harwood. *The Dresser*. Grove Press, 1981.

Sisson, C. J. "Shakespeare's Quartos as Prompt-Copies, with Some Account of Cholmeley's Players and a New Shakespeare Allusion." *Review of English Studies* 18 (1942): 129-43.

Spencer, Christopher, ed. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare.* London, 1965.

Tate, Nahum. "Dedication and Prologue" *King Lear*. 1681.

Toynbee, William, ed. *The Diaries of William Charles Macready, 1833-1851*. 1912. London, 1969.

Wickham, Glynne. "From Tragedy to Tragic-Comedy: 'King Lear' as Prologue." *Shakespeare Survey* 26 (1973): 33-48.

楊世彭，美國科羅拉多大學戲劇舞蹈系榮休教授，香港話劇團榮休藝術總監。

「轉鳳」：梁志英訪談錄*

主訪人：單德興
時間：二〇〇一年十一月三十日
地點：新竹國立交通大學外文系辦公室

前　言

在亞美研究（Asian American Studies）以及亞美文學的建制化過程中，梁志英（Russell Leong）扮演了多重的角色：詩人、短篇小說家、散文家、批評家、編輯、紀錄片導演等。此外，他更自一九七七年起便接掌亞美研究最重要的學術期刊《亞美學刊》（*Amerasia Journal*）的編務，悉心擘劃，二十多年來爲新興的亞美研究提供了重要的助力與引導。他著有詩集《夢塵》（*The Country of Dreams and Dust*, 1993）、短篇小說集《鳳眼》（*Phoenix Eyes and Other Stories*, 2000 [中文版 2001]），編有《移動影象：亞太美國獨立媒體藝術，一九七〇～一九九〇》（*Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts, 1970-1990*, 1991）和《亞美性取向：男女同性戀經驗的諸種面向》（*Asian American Sexualities: Dimensions of the Gay and Lesbian Experience*, 1995）等。

一九七〇年代初梁志英曾在台灣大學研習比較文學，有作品中譯發表於報刊。一九九九年六月前來參加中央研究院歐美研究所舉行的「重繪華美圖誌：華裔美國文學國際研討會」（Remapping Chinese America:

---

* 原稿由呂潔樺小姐根據錄音帶謄出，經梁志英先生與本人詳細修訂，由呂潔樺小姐中譯，再經主訪人仔細校訂。承蒙陳雪美、黃碧儀兩位小姐提供修潤意見，何文敬、李有成、紀元文三位先生過目，謹此致謝。

An International Conference on Chinese American Literature），並宣讀論文。二〇〇一年十一月下旬舊地重遊，主要是配合短篇小說集《鳳眼》中文版的新書發表會，接受媒體訪問，並於台灣師範大學、淡江大學及交通大學發表數場學術演講。

我於十一月三十日開車送他到新竹。他以〈華美文學中的新領域〉（"New Areas in Chinese American Literature"）爲題，向交通大學外文系的師生發表演講，從四個"trans-"的角度（"transnational"〔跨國〕，"transracial"〔跨種族〕，"transgender"〔跨性別〕，"translation"〔翻譯〕）來觀察亞美文學。開車南下時，一路閒聊，談了不少共同關切的課題，包括晚近走紅的哈金算不算是華美作家，有如他在訪問我。演講結束後，換成我正式訪問他。至於訪談的標題，他後來在電子郵件中建議了三個："The Male Phoenix Dances Alone"（「雄鳳獨舞」〔校按：指涉《山海經》與《鳳眼》〕）、"A Vulnerable Talisman"（「脆弱的護身符」〔校按：指涉訪談中梁志英對其文學創作的定位〕和"Phoenix in Transit"。此處選擇後者並譯爲「轉鳳」，一則呼應他在演講當天對於"trans-"的多方詮解，尤其涉及「翻譯」與「翻轉」的部分，再則強調「鳳」這個意象在他的詩作與小說中的重要性及跨性別的意涵，以及以英文在另一個文化脈絡中呈現所可能衍生的意涵。

訪　談

單德興（以下簡稱單）：首先，能不能談談你的家庭與教育背景？

梁志英（以下簡稱梁）：我是第三代華裔美國人，一九五〇年出生於舊金山華埠。父親是記者，母親做生意，外公、外婆在內華達州的雷諾（Reno）開間小餐館，祖父母則務農，在加州的蘋果園摘蘋果。

單：他們是什麼時候到美國的？

梁：我想是在一八九〇年代。我外公、外婆開了間小小的中國餐館，因此算得上是小生意人。我有個弟弟，名叫艾瑞克（Eric）。我出生在麥卡錫（Joseph McCarthy, 1908-1957）的冷戰時期，而一九五〇年代是個充滿著反中國情緒的時代。你知道，一九五〇年時，中國、美國之間沒有任何接觸。我是廣東人，祖先來自新會的茶坑村。我回去過那裡，發現那裡有座牌坊，還有一座博物館，所以也許我們是同鄉吧，我也不清楚〔校按：牌坊上寫著「梁啓超故居」五個字，博物館應指新建的梁啓超紀念館，坐落於梁啓超故居裡；二人確爲同鄉〕。

單：爲什麼你碩士主修的是創作？還有，爲什麼你會去加州大學洛杉磯校區（UCLA）攻讀電影？

梁：其實我大學主修的是社會學，而不是創作；在加州大學洛杉磯校區讀研究所時唸的是電影……

單：那在當時算是不尋常嗎？

梁：喔，不。不過，起先我是在加州大學洛杉磯校區的亞美研究工作，擔任編輯，後來在八〇年代回去唸研究所，所以那已經是隔了很長一段時間了。我覺得自己可以從電影裡學到一些新東西；我認爲電影對於我們感知這個世界具有很大的影響力。

單：你很多才多藝——詩作得過獎，也是短篇小說家、散文家、批評家、紀錄片導演，更是《亞美學刊》這份影響深遠的學術期刊的編輯；此外，你對繪畫、設計也很在行〔校按：《鳳眼》英文版封面的鳳便是梁的畫作〕。你是如何調和這些不同的角色的呢？

梁：我是樣樣通，樣樣稀鬆。或許該說，我之所以培養出這些技能，是出自於文化上的需要（cultural necessity）。如果需要我畫個東西或弄個圖像的話，我就去試試看。有人剛出生或去世，需要寫首詩，我就寫。常常有人要我寫些所謂的應景詩，我也樂於去做。因此，我的創作主要是來自於文化上的需要，而不是理論或正規的訓練。基本上，我只能算是傳統意義下的業餘藝術家，而我希望能在進步中維持某種程度的忠實。不爲營利，那是當然的，否則我的書會賣得更多。

單：你是什麼時候開始寫詩的？因爲我在第一本亞美文學的選集裡，也就是由許芥昱（K. Y. Hsu）和帕魯賓司卡絲（Helen Palubinskas）合編，於一九七二年出版的《亞美作家選集》（*Asian-American Authors*）裡，看到你和另外七位作家的作品。

梁：我記得自己是在六〇年代末期開始寫作的；事實上，應該是從一九六五年讀中學時就開始寫作。後來我就讀舊金山州立大學（San Francisco State University），許教授也在那邊。我幫許教授編那本書，訪問一些人，蒐集一些資料，因此我也被列入那本書裡。

單：據我所知，那是第一本亞美文學選集。

梁：我相信是的。

單：那本書也是爲了教學之用，我是說，在每篇之後都附有問題以供討論。

梁：那是德州一家叫侯頓・米福林（Houghton Mifflin）出版社出版的〔校按：應該是位於波士頓的出版社〕，所以我想他們心存教育的目的。

單：自己能和劉裔昌（Pardee Lowe）、黃玉雪（Jade Snow Wong）、李金蘭（Virginia Lee）、趙健秀（Frank Chin）、張粲芳（Diana Chang）、陳耀光（Jeffrey Paul Chan），以及徐忠雄（Shawn Wong）等人收錄於同一本書，感覺如何？

梁：那時我很年輕，很高興能被收入那本書裡，但當時的我其實並沒有想成爲作家的念頭。我們的作品都被收入這本書中，那對我來講是有點好玩，當然，我也感到很榮幸。不過，當時市面上沒有任何有關亞美文學的教科書或評論，所以那是一種新東西，能被納入其中實在很棒，只是當時自己並沒有想那麼多。

單：在我看來，你似乎喜歡寫組詩，像〈航空郵簡〉（"Aerogrammes"）是一組六首詩，而〈夢塵〉（"The Country of Dreams and Dust"）是一組十六首詩。你爲什麼喜歡這種方式？

梁：我認爲這是以敘事的方式來組織自己的思緒，即使在抒情作品中也是如此。

單：能不能談談你受到哪些人的影響或啓發？

梁：我受到當時自己正在閱讀的作家所啓發或影響，像是德國作家兼詩人布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）。我相信，他的許多劇本根據的其實是一九二〇、三〇年代翻譯成德文的中國主題和故事。另一個影響我的就是史蒂文斯（Wallace Stevens, 1879-1955），那也是爲什麼我在《唉咿！！！》（*Aiiieeeee!!!*）中首度以華理斯・林（Wallace Lin）爲筆名的原因。那則〈曼陀斯小記〉（"Rough Notes for Mantos"）其實是我自己的故事；而〈鳳眼〉（"Phoenix Eyes"）這則故事最初則是收錄於趙健秀、陳耀光、稻田（Lawson Inada）、徐忠雄合編的《唉咿！！！》。我之所以喜愛史蒂文斯是因爲他的抒情感和結構；他既寫短詩，也寫過像是〈帶著藍吉他的人〉（"The Man with the Blue Guitar"）這類長詩。我也受到艾略特（T. S. Eliot, 1888-1965）的〈普羅福洛克的情歌〉（"The Love Song of J. Alfred Prufrock"）的影響。此外，我年輕時喜歡讀像《格列佛遊記》（*Gulliver's Travels*）這樣的書，而我特別喜愛柯立芝（Samuel Coleridge, 1772-1834）的〈古舟子之歌〉（"The Rime of the Ancient Mariner"）。到現在我還是喜歡那首詩，我認爲那真是一首偉大的詩——不管是作爲故事或者詩歌——帶點神祕性、宗教色彩，極具象徵意味，很形而上，很有視覺效果，幾乎像電影一樣生動。你幾乎可以看到……一艘船泊在靜止不動的汪洋大海，水手們……

單：「水啊！水啊！無所不在……」（"water, water, everywhere . . . "）

梁：是的。「水啊！水啊！無所不在」。我認爲這是首偉大的詩。以上所說的是我最早受到的影響。一直到後來我才開始讀一些亞洲文學

的翻譯，基本上像是韋禮（Arthur Waley, 1889-1966）、龐德（Ezra Pound, 1885-1972）翻譯的那類東西。每個人都讀他們的翻譯。因此，我認爲很多作家其實都同時來自於抒情和長詩的敘事傳統。

單：有任何來自中國文學傳統的影響嗎？

梁：我想，自己所學到的中國文學傳統，僅限於後來在大學時接觸到的五四運動時的作家，包括魯迅、丁玲、茅盾……當然這些作家之所以偉大，是因爲他們寫的是現代中國社會，但你也知道，他們也寫些有趣的邊緣人物，像是丁玲的蘇菲女士和魯迅的阿 Q。其他則是像卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）或戰後德國作家葛拉斯（Günter Grass, 1927- ）。這些人都是他們時代的作家，他們沒有逃避周遭發生的事情，而是試著寫下當時的社會、人們，不論是戰後的德國或當代的中國。我猜想，自己會對這些作家感興趣，是因爲他們的社會參與感，就某個意義來說，是個人的才賦及有心寫下當時所發生的事。

單：景翔在《鳳眼》中譯本的〈譯者後記〉裡提到，早在一九七三年他就翻譯過你一篇很前衛的小說〈油〉，發表在《中國時報》人間副刊。

梁：我在台大唸比較文學的時候，的確用中文寫過幾篇小說和論文。我在學中文時，很可能是在玩文字遊戲和雙重涵意，因爲中文和英文到底有些不同，這可以幫助我理解、體會雙關語的意思。因此，我認爲學中文幫助我體認到語言的共鳴。有時我會有意選擇一些甚至在中文裡都具有意義的名字和標題，像是《鳳眼》或《夢塵》，這兩個標題都可以譯成中文。身爲比較文學的學生，我的中文學得並不算很好，不過我倒是還記得《左傳》裡有一則關於黃泉（Yellow Spring）的故事，讓我印象深刻。

單：「黃泉」，直接照字面上的意思。

梁：不過你也知道，它能產生許多的共鳴，雖然我並不了解，卻感受得到。因此，我認爲學中文其實讓我對英文更敏感，這很奇特吧！而且，學一點中文其實讓我更意識到隱喻的可能性，在英文裡找到可以使用的共鳴，而且日後還可能翻譯成別的語言。

單：身爲亞美作家或東方人，你如何避免使有關東方的意象東方化（orientalize）或再度東方化（re-orientalize）的風險？

梁：一個方法就是覺知它的存在，使用諷刺、幽默和並置（juxtaposition），來顯示你所提出的是某個有意識的、繁複的、多層次的亞洲再現，而不是只像一張扁平的東方小地毯讓人踐踏。

單：對於自己身爲散文家或批評家的角色，你有何看法？

梁：我的角色？我認爲那是最不重要的角色。身爲《亞美學刊》的編輯長達二十五年，顯然我是有某種角色。我喜歡和別人分享我的角色，因此過去這十年左右，我們不斷請人客串編輯，和我們一塊來製作專號。我覺得那樣更好，因爲那些人對自己的領域更有熱忱、訓練更專精、知識更淵博，而我則像是綜合者（synthesizer），把事情匯集到一塊。我想我的角色就類似這樣，而不是某類批判性事物的發起人，因爲那需要深奧的知識。不過，我想很多人都能做這種事。像你，不就是嗎！？

單：《亞美學刊》創刊於一九七一年，不管在美國或全世界，都是亞美研究中發行最久的學術期刊之一，而你自一九七七年便開始擔任該刊物的編輯。

梁：是啊，時間可真長。

單：那麼，你要如何描繪這份最重要的亞美研究學術刊物呢？

梁：我要說的是……你知道，我們要做的不只是反映當時亞美研究的狀況，還試著規劃這個領域中往後發展的方向。比方說，我們有專號討論宗教、種族之間的關係、男女同性戀取向等。目前正在印行的專號則是有關九一一世貿中心驚爆事件，其中有來自中國和印度的撰稿者。這更像是跨國的角度，亞洲的角度。我們也在進行一個亞洲和拉丁美洲的專號，諸如此類的事情。因此，我所試著做的就是提供材料給未來的世代，讓他們在說到亞裔美國人、他們的身分、歷史、思維時，有可資利用的材料。知道他們從何處來，這和知道他們現在的想法一樣重要。縱使我們知道這些人來自中國、印度、越南，然而他們過去的想法如何？他們是何時來到美國的？因此，對我來說重要的是提供、勾勒出知性與經驗的紀錄，以此紀錄下身

處西方的亞洲人的意義爲何？他們特殊的際遇中，所暗示與明示的意義爲何？而且就某種程度而言，我試著勾勒出未來。

單：回顧這本重要刊物的發展歷程，你會把它分成幾個階段？各個階段的特色如何？

梁：我會說《亞美學刊》創刊前十年的目標就像其他刊物一樣，想要成爲一份正統的、標準化的學術刊物，那是因爲當時族裔研究本身也正試圖打進學院建制裡，我是說，就連非裔美國研究（African American Studies）在當時也是同樣的處境。那大概是從一九七一到一九八〇年的事。從一九八〇到一九九〇年這段期間，我們所做的是使它稍稍擴充，而且你也知道，這種研究在學院建制裡已經更爲穩固，有更多的學生、更多的教師。因此，我們可以更有彈性，處理的題材也更爲廣泛，對象不只限於華裔、日裔或韓裔，而會去探討像是勞工、性取向諸如此類的議題。從一九九〇年到二〇〇〇年間，我認爲大家真正看到了女性主義、文化研究、同志、酷兒理論、離散研究和後殖民主義對於亞美研究所帶來的衝擊，以及南亞地區對於亞美研究此一領域的影響。因此，我認爲由於所有這些因素的影響，《亞美學刊》試著去涵蓋、探討相關的議題。二〇〇〇年之後《亞美學刊》的發展方向，在我看來是一種更兼具地方性與全球性的研究，而且希望能是更深入的研究，既是有關美國國內，但也是更跨國的。比方說，涵蓋的範圍從亞洲到拉丁美洲，或者納入來自亞洲和南北美洲的學者，也要有更多的同步翻譯，尤其是這本刊物中有關文學的部分。下一期……我們上一期是有關越南裔的作家，一邊是越南文，一邊是英文，兩相對照。下一期我們有一些來自南京的中國詩人，在同一頁上有中英文。那是一種新的……

單：也是跨語文的（translingual）……

梁：我認爲更具互文性（intertextual）、更跨語文，你知道，更加"trans"。因此，我認爲透過這種方式可以避免狹隘，也許更具包容性。不過，我們的確需要你們的支持，因爲你也知道，跨語文其實並不容易，必須有好的翻譯等等。

單：你能就剛剛演講中所提到的四個"trans-"稍加發揮嗎？

梁：像是跨語文、跨性別……在流轉中（in transit）。這些都開始被用來描述當代的作品，包括我的作品。

單：你當過紀錄片導演，不知道對於自己這個角色有什麼看法？

梁：現在我並不那麼積極在做紀錄片，雖然我正跟寇提思・崔（Curtis Choy，音譯）合作一部有關趙健秀的紀錄片〔校按：片名爲《趙健秀怎麼啦？》（*What's Wrong with Frank Chin?*），崔曾與王穎（Wayne Wang）合作過幾部影片，從早期獨立製片的《尋人》（*Chan Is Missing*, 1982）到後來好萊塢製作的《喜福會》（*The Joy Luck Club*, 1993）〕。其實我們已經拍了好多鏡頭。趙健秀的劇本《龍年》（*The Year of the Dragon*）最近在洛杉磯的東西劇院（the East-West Playhouse）演出時，我們把那個拍了下來；而且，我們也採訪了他。但是我把拍紀錄片當成是次要的，你也知道，這是讓我取得相關人物的檔案資料的一種方式。對我來說，這比較是屬於個人研究的東西，而不只是影片——這些既然是紀錄片，就更具有教育性。

單：你編過《亞美性取向》，在短篇小說集裡也寫過類似的主題。另一方面，你在詩和短篇小說裡也運用了佛教的成分。你是如何把宗教和情慾融入創作的？

梁：就像剛剛在演講中所說的，我認爲作家基本上處理的就是衝突與矛盾，這是作家最肥沃的兩個領域。情慾和宗教基本上就透露了矛盾與衝突。我覺得佛教有些適合，因爲……即使以美學、哲學的角度來看，佛教都很具有流動性，而且更適合我的個性，適合身爲人和作家的我的思維方式。對我而言，它也針對表象、過程、轉變，或者某些形式的再生、輪迴，在形而下、形而上、靈性等層面提出許多問題。因此，我不斷提出新問題。佛教在許多不同的國家和不同的文化中展現出不同的面貌，就某個意義而言，它允許自己具有某種詩的開放性（poetic openness）。

單：進一步說，《鳳眼》一書充滿了情慾和佛教的色彩。你如何調和這兩種表面上互相衝突、矛盾的成分？

梁：我把情慾和佛教、輪迴當成是辯證的，是生命、想像、意象和肉體的生、死與再生的一部分。它們全都是辯證活動的一部分，當然多

少也反映了整個宇宙的能趨疲（entrophy），同時有許多新的銀河在誕生。就像剛剛在演講中所提到的，我認爲作家基本上就在處理衝突與矛盾，而這兩種東西正是作家創作力的來源。我認爲像性別與宗教基本上便充滿了衝突與矛盾，所以你才會在《鳳眼》裡面發現它們同時存在。我很欣賞〈初級地理〉那則短篇故事，因爲它富有實驗上和經驗上的特色——爲了情慾而操弄時空及內心的脆弱感。我不苛求自己的作品盡善盡美，創作對我而言本來就在凸顯它的缺失與不完美，就像石頭上面的裂痕、隙縫，甚至有粗糙的外表。因爲長期受到脆弱感的困擾，我開始研讀佛經，試圖找到解答。我想這恰好扣到這首詩。

單：《夢塵》裡的第一首詩是寫給明通法師（Master Thich Minh Ton，音譯）的，詩中寫道「一直到四十二歲之後／我才找到你，喬達摩〔釋尊〕」（"I did not find you, Gautama, / Until I passed my forty-second year."）。你是在明通法師的指導下開始修習佛法的？

梁：是的。

單：他是越南和尚？

梁：是的。

單：「靜成」（Tinh Thanh，音譯）是你的法號？

梁：那是我的法號，我想是「達到平靜」（"Reaching Calmness"）的意思，但我不確定中文要怎麼寫。

單：我認爲在九一一事件之後特別適合讀這些詩。我的意思是說，你那首〈綻放的花朵，絕世的火燄〉（"Unfolding Flowers, Matchless Flames"），幾乎具有預言的性質。那首詩最後一節提到：「他〔師父〕端起茶杯。／美國人轟炸了巴格達，／現在正焚燒自己的城市。／總是這樣，我們所做的都會回歸到自己身上／綻放的花朵，絕世的火燄。」（"He [Sifu] lifts his teacup. / Americans bombed Baghdad, / now burn their own cities. / Always, what we do returns to us— / unfolding flowers, matchless flames."）

梁：是的，這是一種業報（karmic retribution）。九一一攻擊事件之後，雖然許多其他國家的人民並不樂於見到有人喪命，但確實覺得這是美國在第三世界國家、在亞洲、非洲和其他地方扮演帝國主義角色的業報。他們覺得：「嘿，時候到了。」因此，我試著表現這個。而且這首詩寫於一九九二年美國轟炸伊拉克和洛杉磯暴動的時候。它道盡了生命在戰爭中的脆弱，以及入世思想所帶來的影響。那也就是爲什麼我認爲佛教轉換了我們看事情的方式——基本上，也許讓我們更爲自己的所作所爲負責。

單：因此，在我看來，你多少贊同「入世的佛教」（Engaged Buddhism）的理念。身爲亞美研究領域裡的重要人物——我的意思是說，你既是作家、編輯，也是行動分子（activist）——你是如何結合「入世的佛教」和「入世的學術」（engaged scholarship）或「介入的學術」（interventionist scholarship）的呢？

梁：我儘量以同理心去對待我的作者。就像你所說的，我想編輯確實有某些介入的權力，而我也的確試著介入；但基本上，我認爲自己只是指出：針對特定的情境有其他可能觀看事情的方式；我的責任是遵從自己的信念，但不排除其他的看法，至少我必須提出我的社會信念和道德信念。我不能只是袖手旁觀、無所作爲，像是象牙塔裡的學院人士，因爲顯然今天的塔無法免於大規模的毀壞。你了解我的意思嗎？「塔」這個觀念幾乎就像以前的心態，上個世紀……

單：太過飄渺？

梁：是啊，太……你知道，人們登上高塔以顯露自己的妄自尊大，雖然說在亞洲他們還是在建高塔，北京或上海都在蓋摩天大樓。有趣的是關於塔的觀念，像是象牙塔、聖經裡的巴別塔。

單：當你離開你的塔，走上街頭，會遇到不同族裔的人。你如何看待像是泛亞裔（pan-Asian ethnicity）的觀念，甚或與其他弱勢族群採取聯合或結盟的策略？

梁：我認爲……你是指在美國嗎？

單：在美國。

梁：我認爲你得分析你和其他族群合作的、泛族裔的情境，以及其他不合作的情境。我的意思是說，在某些情境中也許你得和華裔美國人共同去做某些事，在其他情境中你得和黑人及拉丁裔合作。但我認

爲，並不是每個情境都要求你採取泛族裔或非泛族裔的觀點，這必須依當時自己置身其中的社會、政治或個人議題而定。以美國的民權爲例，尤其是在九一一事件之後，亞裔美國人不得不支持阿拉伯裔、南亞裔或中東裔美國人的民權，反對美國移民局和聯邦調查局所採行的移民監禁政策。基本上我認爲這和二次世界大戰期間日裔美國人所遭到的監禁沒有兩樣，當時有超過十萬名的日裔美國人被強制遷移到美國的拘留營集中管理，失去公民的自由。因此，我認爲在類似這樣的事件中，已經不是單純的泛亞裔的情況，而應該是泛族裔了。基本上，亞裔美國人要支持民權，檢視違反民權的行爲。但像建立中華文化中心（Chinese Cultural Center）這樣的事情，很可能就不是泛族裔，而是更與華人相關的議題了。

單：我們換個話題。我想請問你對「鳳」這個意象的看法。最近的當然就是《鳳眼》這本書了，而你的詩集《夢塵》裡也有一首詩叫〈鳳〉（"Phoenix"），同時《鳳眼》原書封面就是你自己畫的一隻鳳。你認爲鳳代表了什麼意涵？

梁：這是個好問題，其實我自己也還沒仔細想過。我覺得……當然啦，很多文化裡都有鳳。在馬雅文化和中國文化中，鳳都具有象徵性。不過我認爲，通常鳳都被視爲一種……至少是轉化的象徵，而且不僅是轉化而已，還帶有一種互補、調和的特徵，就像……比方說，你常在中國餐廳見到龍鳳的圖案；不過，有時也有其他的意象，像是從火燼中升起的鳳、或浴火重生的鳳等等。因此，身爲人、身爲作家，我試圖不斷地轉化自己，轉化自己的想法、觀念。我認爲，鳳是與那相關的很強而有力的象徵。

單：而且在中國傳統裡，鳳是雙性：提到「龍鳳」時，鳳是雌性的，但提到「鳳凰」時，鳳則是雄性的。

梁：那符合我筆下的許多角色。我曾引用《山海經》的一段話，「鳳……自歌自舞」。那隻鳳想必是雙性的，是吧，因爲裡面並沒有提到龍。

單：這和你的性取向有關嗎？

梁：我這個人很具實驗性，我覺得「鳳」這個意象還滿適合我的。像最近台北的《ePots 電子破報》訪問我的時候，我就告訴他們我像是動物，喜歡陰柔的男性與陽剛的女性。

單：在美國文學裡，特別是在亞美文學的領域裡，你如何定位自己？

梁：我會說，我就像小徑旁的灰石頭，而不是像趙健秀或湯亭亭那般的大山。可是站在性別和心靈邊緣位置的我，自有我的觀點——能享受清晨的露水，正午的豔陽，傍晚的沁涼。這有點像《金剛經》中「如露亦如電」的說法……我是短暫的（ephemeral），但希望自己所寫的一些文字，不論是英文或中文，無論發表於何處，能在我身後留下，有如森林小徑旁的小灰石子。希望有小孩跑來撿一兩顆小石子，放在口袋裡，當護身符。

單：自己的書被譯成中文，在中國大陸和台灣發行，你對這有什麼看法？

梁：我想中國大陸沒有翻譯我的書，我不大清楚。

單：那麼張子清翻譯的是……

梁：我想他翻譯的是〈眾家女兒〉那篇小說吧——主角是海珊（Haishan）。能夠以中文的形式讓更多讀者讀到自己的作品，是很大的榮幸。翻譯與翻譯的文學作品的力量促成了一種前所未有的對話。或許其他華美作家到中國大陸、台灣或香港訪問時，基本上是以美國人的身分，說的通常是英文，很可能有會說英語的翻譯者隨行。我認爲作品翻譯之後，感受到的是不一樣的語調，我覺得那使得我和各地的中國人／華人建立起更親切、更緊密的對話。對於像我這樣的華人來說，能夠和美國以外的中國人／華人建立起對話，是很重要的。

單：你覺得台灣這邊書籍的行銷手法如何？是不是和美國的行銷手法不同？

梁：是有那麼點差別。你知道，在美國書籍的行銷手法很商業化，他們找你到書店來，朗誦自己的作品，看你能賣多少本書。在台灣這裡，我已經接受過幾家電台的訪問。出版《鳳眼》的麥田出版社安排我和記者一塊喝咖啡。我也和以年輕人爲對象的《破報》總編輯黃孫權見面，兩個人用中文聊了一下午。我認爲那比賣了多少本書來得

更重要，至少是建立了一種對話的基礎，而且身爲華裔美國人的我也可以從中汲取一些新的想法。很多人認爲華裔美國人很保守，總是談自己的家庭和祖先，但我認爲自己的書有點不同。所以我覺得——我希望其他人也這麼覺得——建立起對話有助於我們這種自然的相互了解。對於年輕一代來說尤其如此，因爲我已經是老傢伙囉。

單：並沒那麼老。

梁：我是說，當我和二、三十歲的人聊天時，至少得有一些特別的話題才聊得開。我發現一個有趣的現象，那就是女性比男性更有回應，我想大概是女性比較有同理心吧！因此，當她們閱讀我書中的人物時——那些人物多少也處於邊緣的位置——更能以同理心來看待，由於女性在社會上的處境，讓她們覺得「我能了解」。基於這些原因，我覺得那些翻譯我作品的人——何文敬、張子清、景翔——他們都是優秀的譯者，也很支持華美文學。

單：如果把訪談當作文類的話，你的看法如何？你認爲訪談的性質和作用如何？

梁：在訪談中，也許最難回答的問題應該最後問，就像你這樣。讓我想一想。訪談……我剛剛翻了一下你書的緒論〔校按：指的是《對話與交流》一書中的〈再現的藝術、政治與倫理〉〕，我認爲你說的很對，訪談就是對話，是一種文體，不是嗎？其實我相信……我記得最近重讀……我想一下，喔，我重讀柏拉圖的《饗宴》（*The Symposium*），文中這些哲學家一邊飲酒、一邊大聊特聊，一群人一塊對話……顯然這是一個可以恢復的古老文類……你知道，從前兩個人、三個人、一群人分享、交換自己的想法、感受、人生哲學。我的意思是說，如果像小布希（George Bush, Jr.）和賓拉登（Osama bin Laden）能夠坐下來對話，那會是件好事，不是嗎？

單：[笑聲]。

梁：我的意思是說，雙方在開火之前爲什麼不先對話？我認爲在當今這個世界，對話幾乎是必要的；雙方炸來炸去等於是互相毀滅。然而，對話只有好處，即使在對話之後也許你更討厭對方。但也說不定你

會發現，啊，原來我們還是有些共同的看法。因此，我認爲對話是很有用的。

此外，翻譯也是一種對話的形式。最近有一本關於紀元前五世紀的希臘哲學家赫拉克里斯特（Heraclitus）的新註釋本，加了註腳，多少有些註釋。顯然，譯者也成爲對話的一部分，因爲基本上譯者帶有自己的一些預設、知識、偏見。因此，翻譯真的是一種微妙的對話，譯者的角色表面上看來很明顯，但在像你這樣譯註的時候〔校按：主訪人先前向他提過進行中的國科會經典譯注計畫〕，其實就是把自己的知識帶進來，而且建立一種對話……我不是理論家，並不清楚這樣的方式是不是後設對話（meta-dialogue）或次對話（sub-dialogue），不過我認爲訪談和翻譯都可以、而且應該被視爲一種文類，一種很偉大的對話。

最細起伏

尹　玲

德國火車已自 Dresden 越過國界
進入捷克正往 Praha 駛去
已單獨在千種異鄉飄流不止萬次的
我
為何今日感覺如此孤寂難受？

我
是否正將三十三年前的
我
（就是我寄給你多幀照片中
　那位生長南國的如夢純真姑娘）
從這輛火車上坐著的
我
體內最隱密處
毫不留情挖掘出來完整的奉向
你
一如此刻我眼前寬闊的原野上
大片金黃的向日葵正努力向著
下午六點十分仍然壯麗的太陽
獻出她們的豐美心靈和嬌挺容顏

是否正因如此我才願意記下
此火車的起點和終站之名
願意記下
無論它急駛或蜿蜒時
在最綠幽林最清溪流面前
我
心底比世間任何狀況都顛簸的
所有最細起伏
以及久已未動的
全部最深之情

寫於火車上 2002 年七月

夏日午后・春之驟雨

葉　子　啓

所有的重量，在天空累積
從白亮、灰陰、到幽暗

原先寬廣無邊
可以縱聲歡笑，一躍
射入
映著天光的一片藍
在半空中，畫出一條
優美的弧線
水花四濺

然而它
一聲不響不動聲色地
慢慢朝你聚攏過來
壓得你噤聲不語
胸悶加上溼黏
彷彿某種陰謀正在成形
從白天到黑夜

你狐疑著
但它卻總也不來

你於是慢慢忘卻
吃喝拉撒
日子總要過

以為遺忘便可以了

以為沉睡便可以了了
可愛因斯坦偏偏說
質量不變！

暗黑中你被冷氣如雨之機械聲以外的
一陣霹靂趴喇
突地
喚醒

狐疑總算得以驗證
像滿載的漏斗
一瀉千里
纏綿悱惻

這時你陡地想起
這一場雨
恰似午後那場慾起的
翻騰
來的快去的也快

加州健身中心

若　驩

加州健身中心會員 TW29248 走近
櫃檯在接過這個月的第一千零五十五通電話之後
接過會員卡試圖刷出會員 TW27316 的臉
卻不小心看見他昨晚做愛早洩的窘態

時間是八點四十七分二〇〇二年
北半球北回歸線以北的台灣台北
開運節目接著
八卦節目接著
減肥節目（遠方的狗仔雜誌總編輯咬著豚骨
拉麵下了最聳動的封面標題）
此時加州健身中心正有十四個男女洗完澡正在量體重
擦乳液，會員 TW313202 一路甩著
屌經過偌大的更衣室穿衣鏡
對面正好會員的 TW380928 的男朋友
和女朋友的電話同時響起好讓會員 TW29248
走向舞蹈教室但所有的壓力關於飛機失事
並沒有因此改善驕縱的腦內啡硬是不分泌
於是奮力跑步卡路里破 401 不停打手機練胸肌
（會員 TH22179 運動完三十分鐘內喝下高蛋白）
於是奮力跑步卡路里破 411 不停打手機練胸肌

（會員 TW14988 運動完三十分鐘內喝下高蛋白）
於是奮力跑步卡路里破 417 不停打手機練胸肌
（會員 TW41673 運動完三十分鐘內喝下高蛋白）

會員 TW313202 擠完最後一滴 SKII 青春露
他體內的青春也正好走盡
幸好胸肌爭氣臨時從 42 吋增加到 44 吋
向會員 TW27316 搭訕說等一下我可不可以陪你
會員 TW27316 看著會員 TW29248 練的極好的臀部
會員 TW29238 看著會員 TW38928 練的極好的胸部
會員 TW26534 看著會員 TW187623 美麗動人的眼睛
虛假的眼影，無力的眉睫
底下波濤洶湧的鱷魚
不太紅的歌星 W 剛結束通告走近
急忙脫下快要嘔吐的襪子
這裡是加州健身中心

尤里西斯

向導演 Theo Angelopoulos 致敬

楊　念　德

生命在死亡的肩上沉睡
你的凝視卻無比清醒
像穿過寒冬林野的河流
漂浮著踟躕的靈魂

在黑傘遮蔽的天空下
時間停駐的沙灘上
你是流浪藝人
獨自徘徊，吟詠

或者現身於冰冷異境
或者在回鄉的路上迷失
你走入霧中的風景
把絕望化為絕美

緩緩駛過的鐵船
載著傾倒的巨大石像
在如詩的葬禮中
世界已走完它的旅程

你在找尋甚麼？
是那最初的話語和影像？
是悲劇般的存在？
還是你自己？

啊　生命的甜美和痛苦
就像迷亂的每一天
而黑暗的放映室裡
依然藏著古老的希臘之謎

寫詩之爲一種實驗

李　長　青

那歌聲或許嘹亮不在五線譜裡
廝殺的兵卒不在棋盤上
幸福不在真善美當中
掠奪究竟
也不生發於戰場

船不在水上
樹根不埋地下
無風可起浪
事出亦不見跡象

我就在飛行的船艙裡等你
像每年生日蛋糕的燭光
吹熄以前的願望
被樹影倒映在天空
順著根鬚，往上爬去
浪頭上
有我不合冒險規則的吶喊
雖然不一定靠得了沙灘
卻能在海鷗護航下
突破世界的心防

花枯萎以後
蜜蜂才長出翅膀
彩虹出現以前
故事早已臻至終點
流浪的人
不一定喜愛冒險
天亮了
再也沒有黑夜

一直到那時候
詩句們，才開始被發現……

「擁抱的本質是一種語言……」

李　宗　榮

「擁抱的本質是一種語言」
我見你牙牙學語
修習形上學
與愛

我愛你，也愛你的孤獨
你愛我，你也愛我愛你的
重覆
事物已經發生
你仍然
學習斂翼
行走
體會老去
生命與肉體的疲憊
一襲單人床單的溫柔

「擁抱的本質是一種語言」
所以吻如歧義
性，是我們所以藉口的
暴力

你習於
關照肉體的本質
而我只想
喋喋不休的
抱你，
教你讀詩，
塗改天堂的道路指南
焚燒字典
修習鍊金的密教

「愛太艱澀，太
隸屬於神學的超越」
愛太易於質變為
能量不滅
愛是百科全書學家
無法歸類的
最古老而隱微的智慧

「語言的本質是一種擁抱」
你開始學習造句
與邏輯

你說你愛我
你說你不愛
你說你愛我
你說你不愛

你說你多願意抱我
「可是我無法摺疊的羽翼，與光環
多麼礙事」

你開始學習造句
與邏輯
你學習編制藉口

你說你不愛
而且你終於忘了抱我
忘了阻止收斂的羽翅逐漸退化……
你終於典當它們
購置人群的基本配備
你卸下光環
替以手機精準的頻寬
你褪去素淨的袍子
你的驕傲將飾以
珠寶，讓它們更璀璨……

而你裸露的腳踝置上鞋之後
你就走了
（你不再抱我，是不是另一種語言?）
我試著翻譯
蓄意誤讀
並學習對你說話
孤獨的，擁有一種
喃喃自語的虛空
龐大的，
語意學的虛空

論文投稿須知（新版）

一、本刊園地公開，歡迎海內外學者來稿。每次投稿每人以一篇為原則，稿件處理需時二至三個月，錄用或退稿均將專函通知，本刊不接受一稿兩投，故未獲知結果前請勿投寄其他刊物。因本刊來稿踴躍，審查通過之論文稿件，原則上依來稿順序安排刊登，但本年度內首次於本刊發表論文之作者將優先刊登。

二、論文來稿請務必採用本刊所發佈之體例，引文出處標於正文內，並將徵引文獻依MLA格式排列，注釋請置於頁末（注釋僅作補充說明之用，切勿以注釋形式標示引文出處）。

三、字數以25,000字為上限（不含註解與書目）。論文來稿請務必附上：1）200字以內的摘要；2）關鍵詞，以利審查作業。

四、論文來稿請一律另紙註明作者姓名、任職機構、職銜等個人資料。正文中請勿附上足以辨識作者身份之資料，以利審查作業。

五、為利電腦排版之便，來稿檔案請盡量以Microsoft Word文書程式處理，並請同時附上列印稿；若使用其他軟體，請特別註明軟體名稱。

六、本刊自九十二年三月起，凡論文經採用刊登者，將致贈作者抽印本十份與一年期《中外文學》（已為本刊訂戶者可選擇延長訂期一年或轉贈他人，詳洽業務部），不再支付論文稿酬。

七、稿內涉及版權部分（如轉載圖片等），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意，本刊不負版權責任。

八、本刊發表之文字，非經本刊書面同意，不得翻印、翻譯或轉載。